L'arte in Italia

L'ARTE IN ITALIA

ANNO SECONDO

1870

ANNO SECONDO

1870

L'ARTE IN ITALIA

RIVISTA MENSILE

DI

BELLE ARTI

DIRETTA

DA

CARLO FELICE BISCARRA E LUIGI ROCCA

COLLA COLLABORAZIONE

DI MOLTI ARTISTI E LETTERATI ITALIANI

Onorata di doppio Premio all'Esposizione didattica di Torino nel VI Congresso Pedagogico italiano, di altri nel Secondo Congresso Tipografico di Bologna e nel Congresso artistico di Parma.

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE

(GIA' DITTA POMBA E C.)

TORINO
Via Carlo Alberto, N° 33, casa Pomba

NAPOLI
Strada Nuova Monteoliveto, N° 6, piano 1°

COLLABORATORI NEL 1870.

ALEARDI ALEARDO
ALOYSIO JUVARA TOMMASO
ARDY BARTOLOMEO — AVONDO VITTORIO
BALDUINO ALESSANDRO — BECCARIA ANGELO
BELGRANO L. T. — BERTEA ERNESTO — BIANCHI MOSÈ
BIGNAMI ADOLFO — BIGNAMI VESPASIANO — BOITO CAMILLO
CAFFI MICHELE — CAGLIERI PIO — CAIMI ANT. — CAMERANA GIOVANNI
CANTU' CESARE — CAVALLUCCI C. I. — CROSIO LUIGI — CURTI PIER ANTONIO
DALL'ONGARO F. — DÈLLA VEDOVA P. — D'ANDRADE ALFREDO — DEVERS GIUSEPPE
DONATI CESARE — DI BARTOLO FR. — FANOLI M. — FERRI LUIGI — D. C. FINOCCHIETTI
FOLI ALESSANDRO — FONTANESI A. — GAMBA ENRICO — GAMBA FRANCESCO — GASTALDI ANDREA
GHISOLFI ENRICO — GIACOSA GIUSEPPE — GILLI ALBERTO — GIULIANO BARTOLOMEO — GONIN FRANCESCO
LAURO AGOST. — LOBRANDI NICOLA — LUXORO TAMMAR — MAMIANI TERENZIO — MARTINI PIETRO
MELLA-ARBORIO EDOARDO — MOLMENTI P. G. — MONGERI GIUSEPPE — MORELLI DOMENICO
PALIZZI FILIPPO — PASINI ALBERTO — PASTORIS FEDERICO — PAVAN ANTONIO
PEROTTI E. — PITTARA CARLO — PURICELLI GUERRA — PRAGA EMILIO
PRINCI DOMENICO — RAYPER ERNESTO — RE LUIGI — RICCARDI PAOLO
SECCO-SOARDO GIOVANNI — SALVIONI G. — SAMBUY (DI) ERNESTO
SARTIRANA (DI) ALFONSO — SALAZARO DEM. — A. SCIFONI
SETTEMBRINI L. — SELVATICO P. — T. SIGNORINI
SOAVE CARLO — STRAFFORELLO GUSTAVO
TABACCHI OD. — CEL. TURLETTI
VICO GIOVANNI

INDICE GENERALE

TESTO

MONUMENTI

MUSEI

NECROLOGIA

PEREGRINAZIONI ARTISTICHE

PITTURA

PITTURA ANTICA

POESIA

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

SCULTURA

STORIA DELL'ARTE

VARIETÀ

TAVOLE

INCISIONI

in legno intercalate nel testo

Lettere iniziali: disegni di *E. di Sambuy*, *C. F. Biscarra*, *Alberto Gilli*, *F. Pastoris*, *Gaetano Riolo*, *C. Pittara*.

L'ARTE IN ITALIA

DELL'ARTE CONTEMPORANEA

PRONOSTICI PEL 1870 — CONGRESSO ED ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI IN PARMA

IN SETTEMBRE

GRATI all'accoglienza ricevuta dal Pubblico eletto, che, educato all' apprezzamento delle gentili discipline del bello, ne ricerca con amore le artistiche emanazioni, riconoscenti al concorso prestatoci dall' opera vigile e costante di numerosi collaboratori, con fede sicura e con animo deliberato entriamo nell' aringo che il nostro periodico, presa salda radice, ci dischiude intraprendendo il secondo anno di vita.

Ci conforta in questo il pensiero che il seme da noi gettato nel campo dell'arte, ragionando dei bisogni più urgenti e più adatti a dare efficace impulso al movimento crescente e viemmeglio decoroso della produzione artistica, maturandosi già nelle fibre feconde dell'ingegno italiano, non tarderà a germogliare nobili frutti, mercè i quali abbiamo la convinzione di vedere in breve intervallo di tempo afferrato un passo di più nella via del progresso, se all'appello, come speriamo, concorrerà coraggiosamente l'opera compatta e concorde dall'uno all'altro capo della Penisola.

Il Congresso di Parma, il cui concetto, quantunque non prima rivelato, stava in cuore a quanti amano e coltivano l'arte nella patria nostra e ne desiderano ripristinato lo splendore a fronte delle estere nazioni, ha intanto dato origine all'annunzio di una Esposizione nazionale italiana di Belle Arti, procurata per modo che, riunite in un centro solo le migliori opere sia inedite, sia venute in luce dal 1861 (epoca della Esposizione di Firenze) al giorno d'oggi, valgano a dare la misura equa e patente della situazione attuale dell'arte in Italia.

Mentre nutriamo fiducia che il Congresso per sè stesso, col convergere ad un solo scopo tutte le intelligenze di quanti hanno interesse ed amore per le arti belle, varrà a fornire il mezzo a stabilire sistemi pratici, e di efficace attuazione per un ordinamento più conforme alle esigenze delle condizioni in cui versa presso di noi l'arte oggigiorno, facciamo sopra tutto assegnamento sulla Esposizione enunciata, la quale, meglio ancora del prestigio oratorio che non è gran fatto, salvo poche e rare eccezioni, famigliare agli ar-

tisti, parlerà chiare note per sè stessa, e se perverrà a radunare gli operosi, a scuoter coll'entusiasmo i tiepidi, e risvegliar gli inerti su tutta la linea, non potrà a meno che uscir vittoriosa dal cimento col far palese quanto elemento di vita si contenga nelle varie contrade della Penisola, pur troppo finora disperso e sminuzzato, e per questa ragione soltanto insufficiente finora a costituire una bilancia sicura della potenza produttiva della Nazione.

A meglio conseguire lo scopo fu saggia provvidenza del Comitato promotore il pensare a prorogare al prossimo settembre sia il Congresso sia l'Esposizione, e non temiamo di andare errati nel presagire migliori risultamenti, perchè col maggior margine di tempo che ci rimane si possono maturare maggiori studi pel primo e compiersi per la seconda opere importanti artistiche, le quali, ad un appello troppo sollecito e quasi di sorpresa come per così solenne ricorrenza era a chiamarsi l'annunzio per il mese di maggio, non avrebbero potuto venir prodotte con danno dell'autore non solo, ma ben anco della risultanza generale quando si trattasse di lavori che costituissero parte integrante del merito artistico nazionale.

Mentre intanto tra breve un manifesto in tale conformità verrà fatto di pubblica ragione, siamo lieti fin d'ora di far noto agli Artisti che si attende con cura indefessa dal Comitato sopracitato allo studio per lo adattamento dei locali; e che una gita da noi fatta di recente in Parma ci ha posti in grado di persuadere il mondo artistico tanto delle previdenze che si stanno preparando per la migliore attivazione della assunta impresa, quanto della convenienza delle località prescelte, sufficienti per ampiezza, estensione, ed opportune per singola distribuzione.

Il desiderio che abbiamo vivissimo della splendida riuscita ci stimola a sollevare il velo che nasconde ancora i varii progetti proposti, e chiedendo venia della innocua indiscretezza, possiamo assicurare che l'edificio dell'Università, destinato con maggiore probabilità alla Esposizione, costruzione maestosa e soda della metà del secolo XVI, contiene ampie gallerie a terreno, adattissime per la Scultura, ripetute al primo piano convenevoli per la Pittura e disegni d'ogni maniera, oltre a parecchie sale di dimensione opportuna per le tele maggiori, tra le quali una specialmente vasta ed altissima che misura incirca 20 metri per 12 di larghezza, ed inoltre un ampio cortile ove si ha il progetto di far sorgere a maggior gaiezza una vaga aiuola per trattenervi piacevolmente in confortante asciolvere il pubblico accorrente: le sale poi del *ridotto* del Teatro porgerebbero il destro alle conversazioni serali preparatorie alle sedute del Congresso, che vorremmo vedere inaugurato in seduta generale nell'immenso maestoso Anfiteatro Farnese, vero prodigio di architettonica costruzione, dove gli accenti promulgatori di un avvenire migliore dell'arte moderna, nel riverberarsi in quelle corone di loggie ioniche e doriche de' tempi migliori, esalterebbero gli animi con vivificatore entusiasmo, rivestendo il suono e le forme dell'avita grandezza antica.

C. F. BISCARRA.

ADUNANZA SOLENNE

DELLA REGIA ACCADEMIA ALBERTINA

Distribuzione di premi. Onori al duca Ferdinando di Sartirana.

MEMORABILE per quest'insigne Accademia è stato il 9 gennaio. Nel'a grande aula del palazzo vedevasi adunato tutto il corpo accademico, alla presenza di S. A. R. il principe di Carignano, del Prefetto, del Sindaco e delle rappresentanze di tutte le varie corporazioni amministrative, scolastiche ed educative; intervenivano gli allievi dell'Istituto, i loro parenti, invitati molti, e scelto e numeroso pubblico. Il conte Marcello Panissera di Veglio eletto fin dall'anno scorso da S. M. a subentrare nel seggio presidenziale dell'Accademia al compianto duca di Sartirana, vi sorgeva per la prima volta ad aprire la seduta con uno splendido discorso, nel quale cattivandosi dapprima con franco e nobile esordio la benevola attenzione dell'uditorio, annunziava essere oggetto della seduta l'inaugurazione del monumento che l'Accademia or fa un anno deliberava erigersi al venerato suo predecessore, e quindi la distribuzione dei premi agli allievi che nel decorso anno scolastico meglio meritarono degli studi. Non essendoci concesso, per limite di spazio, di tutto riferire l'applauditissimo discorso pronunziato dal presidente, crediamo utile però di recarne alcuni fra i punti più salienti, a fine di dare testimonianza dell'alto sentire, de' retti intendimenti, dell'operoso amore di questo egregio gentiluomo specchiato amatore dell'arte, la cui nomina fin dal primo annunzio, è puro debito di giustizia il constatarlo, raccoglieva in Torino i suffragi unanimi del pubblico artistico.

Egli espone coraggiose verità là dove volgendosi agli studiosi premiati, dice:

« Non vi allucini nè la speranza soverchia, nè vi paia che perchè quest'oggi tutto vi arride, tutto vi debba arrider sempre. I triboli e le spine sono frequenti nel sentiero della vita, e della artistica più che d'ogni altra. Per voi, o Artisti, la speranza non ha, come dice Dante, *color del verde*; bruna ella è; l'avvenire ora più che mai volge per l'arte difficile. Sono passati i tempi in cui un Lorenzo il Magnifico, primo scopriva e primo svolgeva l'ingegno immortale del Buonarotti, in cui il decimo Leone voleva a sè d'attorno gli uomini d'Italia più insigni. Allora, o signori, l'autorità, il voler del principe era ogni cosa; ora la lode è nell'universale giudizio riposta ».

« Il sentimento del bello, non meno che quello dell'onesto e del vero, ha fatto rapidi progressi; un dì esso era in pochi eletti o per natura o per istudi, ora è in tutti; nè belle voglionsi solo statue e tele, ma quante cose all'uso quotidiano siano più necessarie o solo più acconcie. Mi si permetta la frase; il sentimento del bello è fatto anch'esso democratico.

Mancano i Mecenati; giudici delle cose d'arte non sono più per esclusivo privilegio, i pochi cultori o protettori di esse; giudici sono, quanti per l'arte nutrono amore. Oggetto dell'arte sono non solo busti e quadri, ma prodotti infiniti anche delle volgari manifatture; l'arte si è ampliata, e le protezioni, qui, come nei commerci, sono ristrette o distrutte; e voi, o giovani, come i produttori d'arti o d'industrie, accrescete, centuplicate l'attività vostra, fate da voi.

A sopperire al difetto delle munifiche protezioni, ad affrontare il giudizio di tutti, è necessaria al giovane artista la convinzione della nobiltà dell arte che segue, dei benefici effetti di cui essa è madre feconda in mezzo ai popoli; è necessaria la coscienza di questo solenne principio, nella storia sancito, che nessuna nazione può avere in non cale quello degli elementi della civiltà che a lei fruttò un dì imperituri allori ».

Nello accennar quindi al recente agitarsi della stampa in materia di arti belle, sia col mezzo di articoli nei periodici, sia con quello speciale di appositi opuscoli, con molta assennatezza così si fa a ragionare:

« Ogni dì veggo i giudici dell'arte farsi più severi e più numerosi; ogni dì veggo sulle effemeridi trattate quistioni artistiche da egregi scrittori.

Nè voi temerete costoro come Aristarchi, nè li vorrete ridurre al silenzio; li saluterete invece come sinceramente amanti della patria. Nè vi spaventate se intorno alle arti oggi si manifestino misteriose teoriche, se intentate vie per produrre il bello si provino, se la fama di novatori e nella pittura e nella scoltura e nell'architettura e nella musica alletti singolari ingegni. No, o signori, i tentamenti degli innovatori servono, il più delle volte, a ricondurre al vero eternamente bello le arti. Ed anche da questo si può trarre argomento per conchiudere, che ogni convinzione profonda, sebbene combattuta in sul primo manifestarsi, tuttavia troverà un dì facile, aperta, piana innanzi a sè la strada. Voi, o giovani, siate dunque anzitutto profondamente convinti di quanto fate, dei metodi che seguite, dei mezzi che adoperate; e a voi, come un dì ai sommi maestri, che furono ai loro tempi grandi novatori, arriderà prospera la sorte e di compensi sarà larga la fortuna, e quel che è più, di grandi lodi vi porgerà tributo la Società italiana riconoscente ».

Svolgendo in appresso i desiderii e i voti che le riforme, che stanno in procinto di maturarsi dal Governo in pro' degli studi artistici siano consentanee alle aspirazioni dei tempi, e come tali suggerite dagli artisti più insigni, e da tutti coloro che prendono a cuore l'incremento delle gentili discipline per modo che valgano a procacciare un avvenire migliore alle arti, Egli soggiunge:

« Che se questo avvenga, potrà la nostra generazione menar vanto d'aver non solo posto mano alla soluzione, ma integralmente risolto un gravissimo problema: *date le attuali condizioni della Società, ricondurre l'arte all'antico splendore; con metodi moderni far rivivere i grandi maestri antichi.* »

Si fa quindi ad indirizzare una parola di conforto agli studiosi che non sono pervenuti per anco a superare le difficoltà, vinte con lodevoli risultati da coloro che furono giudicati meritevoli di premio, e a questi con accento amorevole e saggio così parla:

« Si consolino però anche costoro, che per le fatte prove, non si conoscono atti ai più nobili cimenti della pittura e della scoltura. Si procaccieranno loro più umili, ma forse più proficue carriere. Il propagarsi del gusto artistico, del sentimento del bello, già dissi esser cagione per cui l'arte s'è fatta più difficile, ma trasse pur con sè benefizii non pochi. Il bello un dì ornava i palazzi dei re e dei potenti, ora è fatto tale che entra liberamente nella modesta abitazione di ogni cittadino; nè vi entra apertamente incarnato in una Trasfigurazione o in un Davide, ma, quasi direi, di straforo, mascherandosi colle modeste foggie dell'industria. Tali bellezze più umili, ma perciò più comuni, ricercheranno quanti fra voi sarebbero in altri tempi riusciti obliati pittori, o scultori ignorati.

Conchiude poscia con fare assegnamento sull'applicazione vieppiù tenace e costante dei giovani, sul concorso operoso, e l'amorevole sollecitudine dei professori insegnanti, per procacciare ognor più notevole incremento negli studi in nome dell'Arte e della nazione.

Aveva luogo in seguito l'inaugurazione del monumento al duca Ferdinando di Sartirana consistente in un busto marmoreo, ritratto dell'eccelso personaggio, somigliantissimo, eseguito con singolar maestria dal cav. Odoardo Tabacchi prof di scultura nell'Accademia Albertina, sorretto da elegantissimo piedistallo disegnato dal cav. Desclos, prof. d'ornato nello stile classico della sala, portante nella parete di fronte scolpita a caratteri d'oro apposita iscrizione.

Il segretario dell'Accademia, cav. prof. C. F. Biscarra compieva degnamente all'ufficio affidatogli di dire dei meriti eminenti del personaggio insigne, che lascia fra gli artisti perenne memoria di sè tanto come patrono, quanto come cultore appassionato delle arti. Nel toccare del ramo prediletto con tanto amore trattato in ultimo dal patrizio artista, dell'*acqua forte*, pel quale egli fondava testè nella'Accademia una sala d'esercitazione a corso libero per gli artisti, ed incoraggiava col mezzo dell'opera, dei consigli e con appoggio influentissimo la giovane istituzione di questa Rivista l'*Arte in Italia*, l'oratore con voce commossa esclamava:

« Oh signori! Se quel generoso ed invitto cuore non avesse cessato di battere, di quanta compiacenza, di quanta fede nel futuro non si sarebbe in questi tempi esaltato, scorgendo che sopra la base da lui posta si eleva un superbo e duraturo edificio; voglio dire che la scuola di acquaforte da lui iniziata, non soltanto prospera ogni giorno vieppiù in se stessa, a tale punto da farsi centro e nucleo d'una *Società d'acquafortisti italiani* già fin d'ora costituita, ma che gran parte delle numerose sue produzioni si spande a trasfondere vita, luce ed onore nella pubblicazione artistica più onoranda che sia sorta nella patria nostra! parlo nuovamente, o signori, dell'*Arte in Italia*. — Ne parlo e non temo che queste parole possano sul mio labbro sembrare inopportune, perocchè, dimentico affatto in quest'ora solenne della parte che io prendo a tale pubblicazione non sento che l'entusiasmo del fatto, la viva speranza nel suo progresso,

e sopra ogni cosa, un giusto sentimento di gratitudine verso la memoria di Lui, che tanto senza dubbio si unirebbe ai nostri sforzi ed al comune amore per l'egregia Rivista...

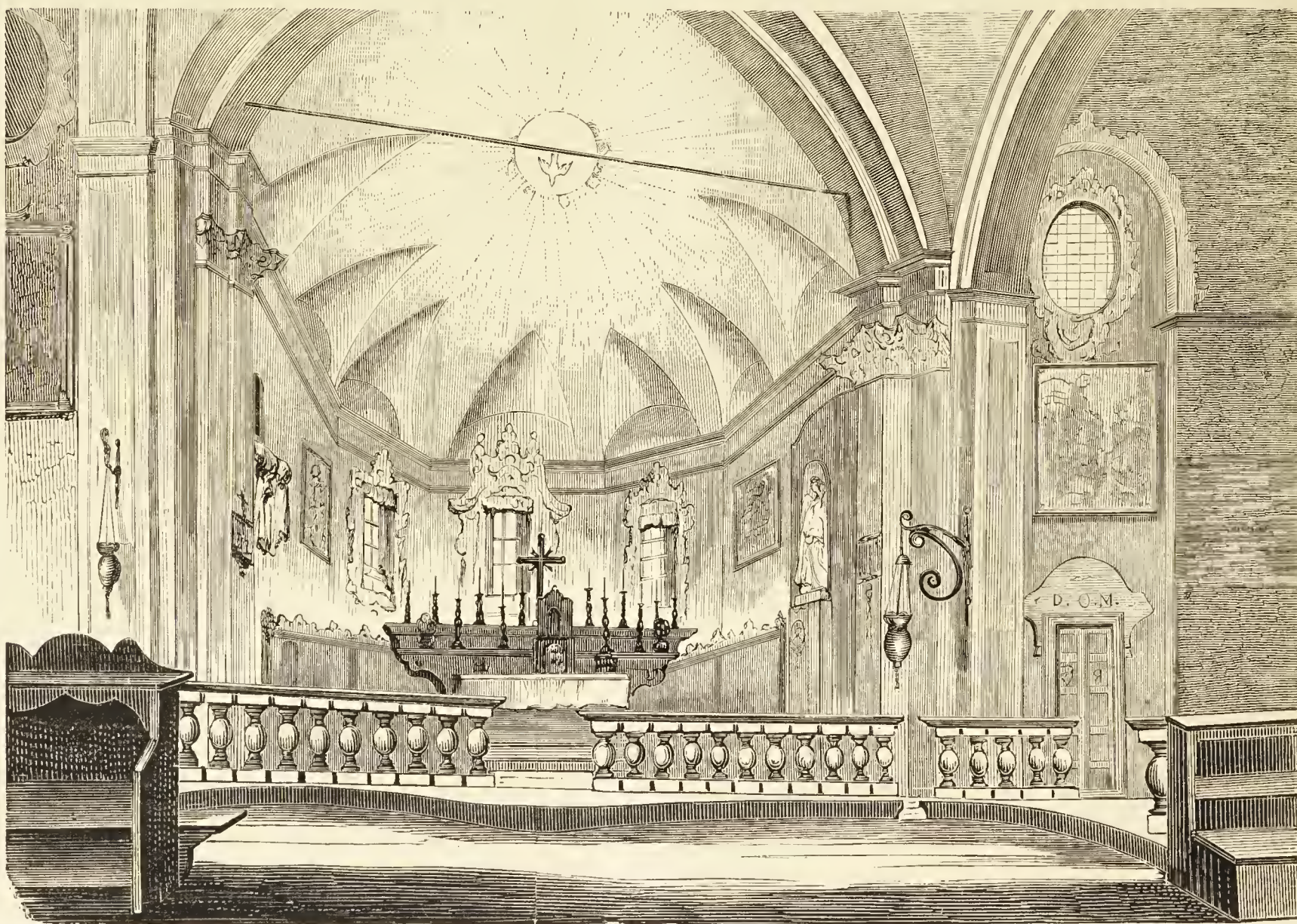
I prolungati applausi che accolsero il discorso del Biscarra fecero testimonianza la più veritiera dell'ammirazione e della reverenza in guisa così solenne consacrata alla memoria del duca di Sartirana.

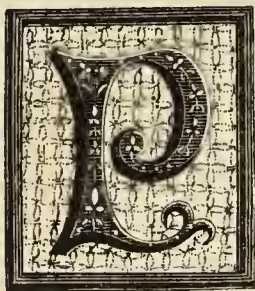
Nel dar ragguaglio di siffatto degno tributo a lui offerto in forma pubblica nell'Accademia Albertina, siamo lieti di arrecare ai nostri lettori il ricordo dell'onoranza privata dedicatagli dall'egregio suo figlio, il duca Alfonso degno erede del retaggio, delle virtù, e dell'ingegno di tanto padre.

Sorge sovra un ceppo l'angiolo della morte che circondato dagli artistici attributi cari tanto all'illustre trapassato e da lui abbandonati, col guardo nelle eteree sfere ne affida l'anima eletta ed immortale al superno premiatore dei giusti; concetto delicato e sublime rappresentato in forme elettissime dall'elegante e castigato scalpello del Tabacchi; e gradita si avranno del pari i lettori nostri la veduta della chiesa, ove fu eretto testè in dicembre scorso il monumento privato, contigua all'avito pittoresco castello dei Sartirana.

*

CALVIONI DIS. IN.

D. O. M.

Biografia

PIETRO TENERANI

Poichè è destino che le più nobili intelligenze abbiano a spegnersi al pari d'ogni altra, è conforto almeno in tanta iattura il vedere siccome alcuna volta da loro abbiasi almeno potuto adempiere per intero la speciale missione ricevuta, concorrendo colle proprie opere al decoro della patria, e a generoso esempio di vita solerte e incessantemente onorata.

E così occorre di Pietro Tenerani, chiamato testè a più splendido cielo, poichè non logoro da sfrenate passioni, nè oppresso da micidiali avversità, riesciva a compiere una luminosa carriera, raggiungendo quella tarda età che si fa men grave assai a chi può volgere sicuro e tranquillo il guardo dietro di sè.

Ciò posto, dacchè non può esser dubbio che ognuno non ami conoscere alcunchè della vita e delle opere di un così egregio artista, che è pure vera gloria d'Italia nostra, io sono lieto di poterne arricchire le pagine di questo Giornale, facendo tesoro di varii particolari favoritimi dal sig. Francesco Fabi-Altini, scultore romano.

Da Ceccardo Tenerani e Maria Antonia Marchetti nasceva Pietro in Torano (paese prossimo a Carrara) il giorno 11 aprile 1789. Studiate belle lettere in Carrara, e nella stessa città fatti ancora i primi studi dell'arte del disegno, quivi in seguito si applicava a lavorar di plastica; nè tardava a dare saggio nella medesima di non comune ingegno, in guisa che essendo stato premiato nelle scuole accademiche, venne mandato pensionato in Roma nel 1814. Il grande Canova istituiva in quel tempo col proprio peculio dei concorsi per incoraggiamento ai giovani artisti. Il Tenerani, appena giunto da Roma, vi si provò sul soggetto assegnato di *Cristo risorto*, in tutto rilievo, e ne riportò il premio; successivamente modellò la figura di *Psiche abbandonata*, seduta sopra uno scoglio, di grandezza quasi naturale. Opera tanto felice che gli valse l'invito per parte del Thorwaldsen, di vent'anni a lui maggiore di età e già rinomato assai in quel tempo, di andare a lavorare nel suo studio. Eseguita in marmo tale statua, fu acquistata dalla marchesa Carlotta Medici Lenzoni. E il celebre Giordani ispiratosi alla vista della medesima, volle onorarne l'esordiente artista con magnifica descrizione.

Dopo qualche tempo dacchè trovavasi nello studio del Thorwaldsen, egli fu chiamato dal medesimo in società per l'esecuzione di varie scolture; e intanto nelle ore libere non trascurava con tutta assiduità gli altri lavori che conduceva nel suo studio particolare: finchè venne il tempo di rimanere da sè solo, compiendo una grandissima quantità di opere d'ogni sorta, pregiate specialmente in que' tempi in cui la scuola di Canova era in fiore, nè sorgevano ancora il Vela e il Dupré con alcuni altri animosi a sciorre dalle pastoie del convenzionalismo l'arte scultoria per chiamarla a maggior vita, e a non ancora tentati miglioramenti.

Di tutti intanto i numerosissimi lavori suoi non potendo qui discorrere, accennerò solo i principali, che già formano da sè un ben lungo elenco, e sono:

1. Il vaghissimo gruppo di *Amore* bambino, che toglie una spina dal piede di *Venere;* di grandezza naturale, per commissione del principe Esterhazy. Di esso si fecero cinque repliche.

2. Un *Cristo in croce.* Modello di grandezza naturale, che fu eseguito in argento per la chiesa dei cavalieri di S. Stefano in Pisa.

3. Un bellissimo *Fauno* che suona il piffero. Di grandezza naturale, da non temere il confronto colle migliori opere antiche di tal genere nei più bei tempi dell'arte greca. Fu replicato quattro volte.

4. La sublime *Psiche svenuta*, di grandezza naturale. Opera superiore ad ogni encomio, sia per l'espressione del sentimento, sia per la perfezione del disegno, non che per la nobiltà e gentilezza della forma. Fu ripetuta quindici volte almeno.

5. A ricordo di Eugenio Beauharnais viceré d'Italia essendo stato eretto nella chiesa di S. Michele a Monaco di Baviera un monumento sepolcrale, autore del concetto fu Alberto Thorwaldsen; ma la principessa Ortensia ordinatrice appose la condizione che l'opera fosse eseguita da lui in società col Tenerani; al quale toccò il gruppo del *Genio della vita e della Morte*, e la statua della *Storia*, le quali, oltre all'essere state distinte con grandi elogi dal maestro, riscossero l'ammirazione dei più chiari artisti di quell'epoca.

6. Quattro graziosissimi genii in forma di putti al naturale, rappresentanti la *Pesca*, la *Caccia*, l'*Agricoltura* e il *Commercio*, replicati tutti moltissime volte.

7. La statua di s. Alfonso di Liguori con un putto in forma d'angelo che regge un crocefisso, e nella sinistra mano un papiro, alto cinque metri, posta in una dell'edicole superiori della basilica Vaticana.

8. La *Primavera*, bellissima figura al naturale. La prima esecuzione in marmo fu per il granduca ereditario di Russia, oggi imperatore Alessandro. Fu replicata altre cinque volte.

9. *S. Giovanni Evangelista.* Statua per la chiesa di S. Francesco da Paola a Napoli, alta metri 3.

10. Il monumento per il conte Orloff, composto del ritratto del conte, statua sopra il vero, seduta sopra di un seggio all'antica, ricoperta da un pallio che lascia ignuda la parte superiore. Pel suo merito artistico è inarrivabile, e procurò all'insigne artefice una fama distintissima. Il basamento ove riposa la statua è decorato nella cimasa da quattro festoni di fiori, sostenuti negli encarpi da quattro aquile, e negli specchi da quattro bassorilievi che rappresentano la *Beneficenza*, l'*Agricoltura*, il *Fiume Volga*, e il Conte che premia un giovane avente uno scritto nelle mani.

11. *La deposizione dalla croce di N. S.* Altorilievo con figure di grandezza maggiore del vero; allogato dal principe D. Alessandro Torlonia per la sua cappella gentilizia in Laterano.

12. Per commissione dello stesso principe fece le due statue del *Vulcano* e della dea *Vesta.* Quest'ultima (chiamata dagli artisti la figura delle belle pieghe) fece ripetere il re Ludovico I di Baviera, ammiratore ed amico di questo sommo artista, onde riporla nella Cliptoteca di Monaco, edificio eretto e nobilmente decorato, come ognun sa, dal sovrano mecenate delle belle arti, e destinato a raccoglievi capolavori di scalpello greco e romano; con darvi stanza ben anco alle opere più segnalate dell'arte moderna. In una delle edicole che adornano l'esterna architettura re Ludovico volle poi onorare l'artista gloria d'Italia, collocandovene la statua che lo ritraesse in figura maggiore del naturale.

13. *L'Angelo della risurrezione* fu ispirato all'artista dall'Apocalisse. È statua colossale seduta; stringe essa colla destra la tromba aspettando che il supremo Giudice ne ordini la tremenda squilla; nella sinistra ha il registro delle umane azioni cui si dovrà premio o castigo. Originalissima è la sua fisonomia, e di tanto carattere l'espressione del nobile volto tra un misto armonioso di severo e di gentile, che qualunque descrizione sarebbe monca ad esprimere i sublimi pensieri che l'artista v'infuse. Il duca Lante ne diede commissione pel monumento eretto in S. Maria sopra Minerva in Roma alla sua defunta consorte, che vi figura giacente in altorilievo sul piedistallo. Di tale opera si fecero moltissime repliche per Germania, Inghilterra ed altri luoghi.

14. La pregevolissima statua di *Simon Bolivar.* Monumento onorario in bronzo posto in una piazza della città di Bogota.

15. Monumento sepolcrale a *Simon Bolivar* per la città di Caracas. Sta in un'edicola con la spada e una corona nella sinistra, ed ha ai due lati le statue della Giustizia e della Liberalità. Nel mezzo del piedistallo un bassorilievo simboleggia le tre repubbliche di Colombia, Perù e Bolivia, in tre donne che calpestano un giogo.

16. Grandioso monumento sepolcrale per il conte *Connestabile* di Ferrara, nel Camposanto di colà. Nel centro del gran basamento è scolpito un bassorilievo allusivo ad una sua legazione a Napoleone I per trattare la riunione della repubblica Cispadana colla Cisalpina. Sopra le basi laterali sorgono due bellissime statue che rappresentano la *Prudenza* e l'*Amministrazione civile;* nel centro in grado più elevato è la statua (sorprendente per la sua semplicità e naturalezza) quasi colossale del Connestabile, seduto in abbigliamento senatorio.

17. La statua seduta del conte *Pellegrino Rossi*, superiore al naturale, in costume moderno, è meritevole della più particolare attenzione. Fu ordinata da D. Mario Massimo, duca di Rignano.

18. Dopo calde preghiere degli ordinatori, benchè ligio alla classica scuola antica, egli s'indusse a fare una statua rappresentante il sig. *Wentoort* nel costume più rigoroso moderno. Dessa è perciò meritevole di specialissima menzione per la maestria nel trattare con tanta perfezione di stile una sì difficile figura. Fu commessa dalla città di Sidney nell'Australia.

19. L'ultima opera ch'egli produsse fu il mausoleo di *Pio VIII* in Vaticano. Sul grave basamento nel centro è la porta sepolcrale, nei larghi spazi laterali sono incassate in altorilievo due figure di grandezza naturale, la *Prudenza* e la *Giustizia;* sull'imposta della porta genuflessa è la figura del Pontefice che sta in fiduciosa preghiera. In forme colossali il divin Salvatore sopra i cherubini par che s'inchini dall'alto per accogliere lo spirito; i due Principi degli Apostoli stanno in piedi ai lati del trono celeste a patrocinio del Pontefice....

Il carattere delle opere del Tenerani sta nella semplicità di invenzione, purezza di disegno, eleganza di forma e squisitezza di esecuzione, nonchè in una singolare rassomiglianza nei ritratti, di cui eseguiva non meno di centocinquantacinque originali, oltre le repliche. Nel panneggiare egli ha raggiunto una perfezione che dagli antichi in poi non si ritrova in alcun autore de' tempi scorsi. Per giungere a questo supremo grado nell'arte il suo ingegno fu aiutato dalla sua tenace ed indefessa volontà.

Instancabile nella fatica, egli sin dalla più fresca età, oltre l'occuparsi nella sua professione tutte le ore del giorno, nelle prime ore della notte lavorava il marmo, e molte ore ancora di essa consumava nella lettura, finchè sopraffatto dal sonno quegli di casa gli spegnevano il lume per lasciarlo riposare.

Queste laboriose cure, oltre l'avergli procurato una considerevole fortuna, furono ancora compensate da onori grandissimi. Fu nominato membro dell'insigne Accademia di S. Luca, e quindi più volte Presidente di essa. Fu aggregato all'Istituto di Francia, e tutte le Accademie di Europa lo vollero onorare col nominarlo loro membro. In Roma nel 1848 fu nominato dal S. Padre membro dell'Alto Consiglio, e Direttore dei Musei e delle Gallerie pontificie. Egli era inoltre Consigliere della Commissione generale del Ministero di belle arti; Presidente del museo Capitolino, onore conferitogli unitamente al patriziato romano, Conservatore nel Senato romano, e decorato da molti sovrani d'Europa di Ordini cavallereschi di ogni grado. Ma più di tutte siffatte onorificenze giovò all'egregio uomo la stima e l'amore di quanti il conobbero, inguisachè, spentasi la vita sua laboriosa ed onorata il 16 scorso dicembre, rimarrà di lui perenne ricordanza nelle molteplici opere non solo, ma sì ancora nell'animo di tutti coloro i quali vieppiù sanno apprezzare le doti dell'ingegno allorchè vanno congiunte con quelle del cuore.

L. Rocca.

Poesia

BOZZETTI

A Vittorio Avondo.

I.

Sul cretoso declivio a piombo sfolgora
Il sol meridïano;
Profilo giallo che spicca in sul diafano
Orizzonte lontano.

Tanto azzurrino è il cielo e tanto limpido
Che lo diresti nero;
Baccanal di cobalto, ampia vertigine
Dell'occhio e del pensiero.

Beppo, il monello, sul clivio s'arrampica;
La sua camicia brilla
Come neve. Io lo guardo, egli mi abbaglia...
Tutto esulta, sfavilla.

II.

Nella fresca valletta è il bel frutteto
Ridente come un'egloga,
Il bel frutteto che sembra il giardino
Mistico e queto
Dove pensa e passeggia il certosino.

Brilla sui rami delle curve piante,
Come una lieta grandine,
La profusione dei frutti maturi;
L'erba olezzante
Accarezza nel prato i tronchi oscuri.

Oh armonie del silenzio e del riposo!
L'erba, le nubi e gli alberi
Formano il coro; e candida e soletta,
Fra il misterioso
Fogliame, origlia e guarda la casetta;

La tranquilla casetta, il verecondo
Asilo, il romitorio!
La cella, il nido che sognasti tanto,
Quand'eri al mondo,
Vergine mia che dormi in camposanto!...

III.

Guarda lo stagno livido,
Che confusi bagliori e che mistero!
Come nel fondo si sparge il crepuscolo
Vermiglio e nero!

Disegna la boscaglia
Lontanamente il suo profilo immane;
Sembra un concilio di giganti; un'orgia
Di cose strane.

Le basse nebbie allungansi
Come fantasmi e incumbono sul denso
Stuolo dei giunchi e sulla cupa requie
Del piano immenso;

Che dicon mai le nebbie,
Le basse nebbie ai giunchi taciturni?
Li preparano forse ai formidabili
Riti notturni?...

E sempre più il crepuscolo
Si fa profondo, e la boscaglia è un'ombra
Sempre più bieca, e sempre più la ténebra
Lo stagno ingombra.

IV.

Sotto tre palmi di neve, il villaggio
Dorme il pesante suo sonno invernal;
Foschi abituri, chiesuola, orto ed alberi
Fanno nel bianco una macchia spettral.

Anima viva non passa, la neve
Non ha pedata, è un immenso candor.
Per l'aria triste non passa il più lieve
Suono, essa è muta, è un immenso torpor.

Cerco lo stagno... lo stagno è di ghiaccio,
E a fior del ghiaccio anche un gatto gelò.
Era un artista; il suo dorso nerissimo
Che bella nota in quel grigio formò!

Sotto tre palmi di neve, oh se anch'io,
Come il villaggio, potessi dormir!
Dormir nell'ombra, dormir nell'obblio,
E lento lento affondarmi ... e sparir!

GIOVANNI CAMERANA.

ARTE
APPLICATA ALL'INDUSTRIA

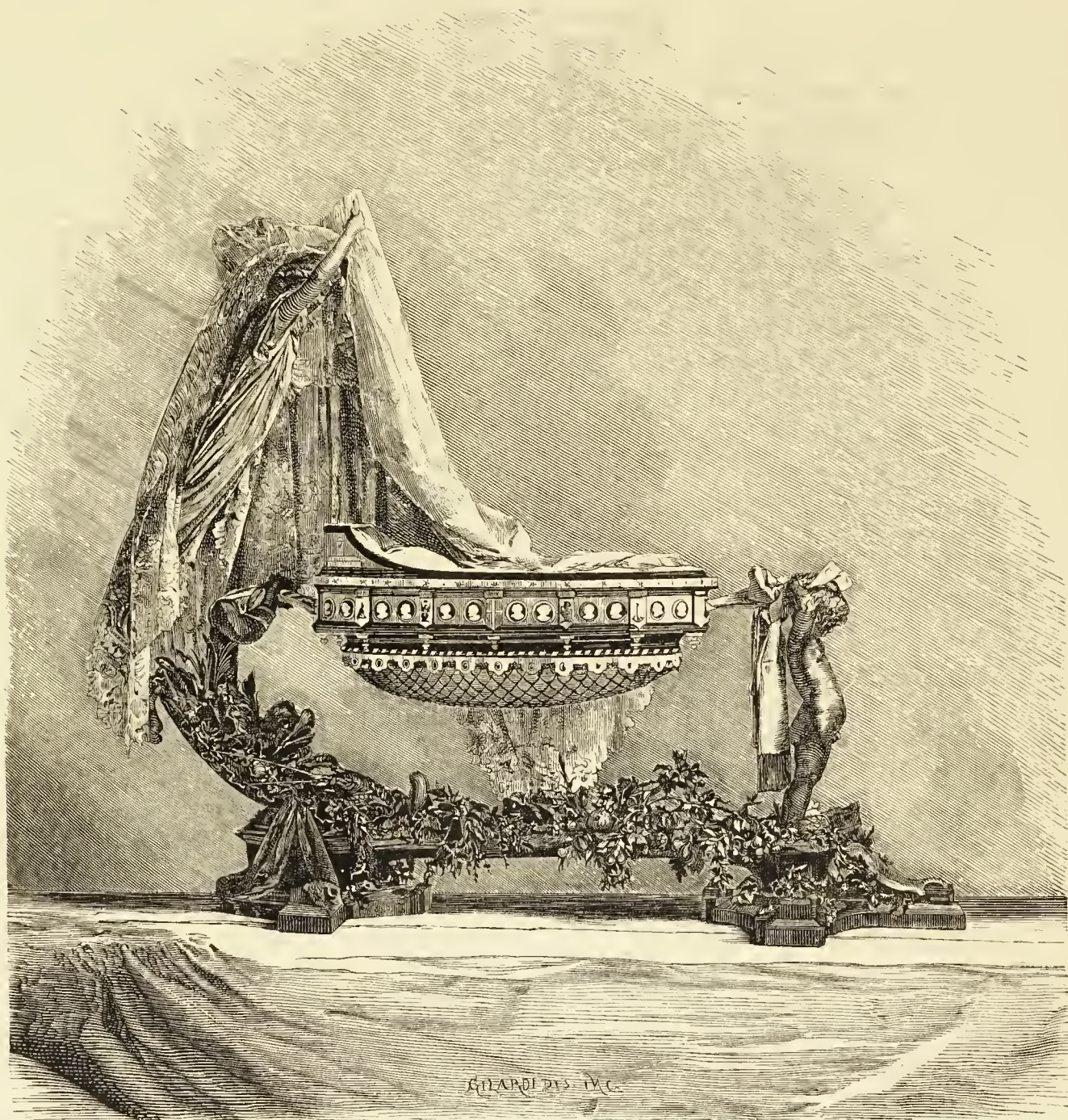
LA CULLA DEL PRINCIPE DI NAPOLI

Fu commesso l'incarico di fare questa culla a Domenico Morelli pittore, Ignazio Perriccia professore d'ornato, Errico Alvino, Alessandro Bobbio e Antonio Francesconi architetti. Questi valentuomini hanno pensato e ragionato a questo modo:

L'arte deve qui rappresentare due cose: la città di Napoli dove nasce il bambino, e il bambino che un giorno sarà Re d'Italia. I nostri antichi chiamarono la città *Partenope*, che in greco vuol dire *faccia di Vergine*, e noi oggi diremmo *la bella fanciulla*. Bella la terra su cui ella siede appoggiandosi alle colline, e bello il mare che le bagna i piedi: e però figurarono la bella fanciulla sorgere dalle acque, e con la coda di pesce, e la dissero *Sirena* cioè *attraente*, e le diedero tutte tutte le attrattive femminili, dolce parlare, liquida voce di canto, e tra le mani la cetera. Così poetarono gli antichi artisti; ma noi che siamo venuti dopo tanti secoli, e siamo cristiani, dobbiamo poetare in altro modo con l'arte nostra. Facciamo adunque una culletta semplice come le altre. Di sotto stia una larga asta con due traverse, su la quale da pie' sieno raccolti i frutti della terra, e da capo i prodotti del mare: dalla parte della terra un fanciullo ritto sostenga sul capo l'asse della culla che poggi all'altra parte su la coda di un delfino. E indietro quasi dal mare sorga alto un angelo che tenga tra le mani un velo per coprire la culla. E tutto questo sia di legno intagliato. Nei frutti della terra e nei prodotti del mare noi rappresentiamo la bellezza naturale della città nostra; e la morale in quel fanciullo che dev'essere un *guaglione*, un *lazzariello* dei nostri, uno di quei fanciulli degli Asili e delle Scuole premiati dal Principe Umberto e dalla Principessa Margherita, il quale rappresenti la generazione che ora spunta e crescerà col bambino, uno dei napolitani futuri che saranno migliori di noi perchè educati ed istruiti in libertà, senza le antiche usanze servili che noi vecchi non sappiamo nè possiamo dimenticare e smettere. E badate, questo fanciullo sostiene in capo, non sulla spalla, per libera e intelligente elezione, non per forza, il suo Principe. E quell'angelo deve dire a tutti che il bambino nasce protetto da una religione di pace e di amore. Non vi pare che la nostra Napoli sia rappresentata bene così, e senza simboli antichi?

La culletta poi sia di forma gentile, tutta incastrata

di tartaruga e di madreperle. Nel primo fregio che corre intorno vi sieno, alternando, una stella ed una margherita, perchè il cielo e la madre sieno i due primi pensieri del bambino. Nella gran fascia che corre intorno sieno cammei con teste di puttini che sorridano, e cantino la ninna nanna. Dopo ogni due cammei ci sieno scudi con le diverse armi di Casa Savoia, ed ogni scudo sia sormontato dalla corona d'Italia. In uno degli scudi mettiamo l'antico motto francese di Casa Savoia *J'attens mon astre*, ed in un altro il nuovo motto italiano *Eccò la mia stella*, perchè l'astro che attendevamo è apparito, ed è l'Italia. E proprio a capo su la spalliera della culletta stia, come un sogno, l'aquila sabauda col vessillo italiano fra gli artigli, e volante verso il Campidoglio. Per ornato sieno per tutto il nodo del Conte Verde, e il fiore della *margherita* che ricordi la cara e gentile Principessa. Ci sieno ancora ornamenti di coralli e di gioie, e di sotto una vaga reticella d'oro.

Ma perchè la culletta così ricca, e non di legno intagliato anch'essa? Perchè vogliamo non un'arte sola, ma tutte le arti nostre concorrano a formarla, e dimostrino tutto quello che noi possiamo e sappiamo fare nell'arte.

Questo è il concetto degli Artisti. Ma come farlo divenire opera, e in soli trentacinque giorni? Primamente si è diviso il lavoro, così che ciascun artefice ne ha eseguita una parte. Ma cio è niente: quello che non si vede, e che è la cagione vera della bellezza dell'opera, è tutt'altro.

Nella Commissione direttrice è Domenico Morelli, artista grande, che ha la febbre dell'arte, e sa trasfondere negli altri la sua febbre. Egli ha saputo trovare e scegliere gli artefici, egli li ha diretti, sorvegliati, animati sollevati. E sapete come? Io l'ho, veduto e udito in mezzo agl'intelligenti giovani che lavoravano, trattarli come suoi pari, e dir loro due parole sole, due magiche parole, l'Arte e la Principessa Margherita. A questo nome quei giovani guizzavano, diventavano rossi in viso, si piegavano sul lavoro, ci mettevano gentilezza nuova, trovavano nuovi espedienti, facevano nuovi sforzi, lavoravano di notte, non si stancavano mai. E il bravo Perriccia andava sempre vicino ora a questo ora a quello, e diceva: questa linea sia più elegante, questa parte deve rientrare un po' più. E l'intelligente operaio napoletano con un certo sorriso baldanzoso faceva e faceva bene; ed era lieto della lode che gli davano l'Alvino, il Bobbio, il Francesconi. Una idea ed un amore ha fatto quei lavori; i quali poi quando si sono messi insieme si sono trovati in mirabile armonia, ed hanno formata

un'opera che è di bellezza stupenda e corrisponde perfettamente al concetto degli Artisti. Quei lavori non si fanno per ricompensa ma per una grande idea e per un grande amore. Si sappia pure che il Municipio avea stabilito di spendere cinquantamila lire, e se ne sono spese meno di quarantamila. Non ci è stato intraprenditore, l'operaio è stato pagato del suo lavoro come al solito, la Commissione non ha avuto un centesimo, il Morelli per quaranta giorni non ha data una pennellata, il Perriccia non ha fatto altro, e gli altri ci hanno messo molta parte del loro tempo e delle loro cure. Quanto può un'idea ed un amore!

O voi tutti che avete lavorata questa bell'opera io vi saluto e vi ringrazio. Mentre gli uomini politici d'Italia raccolgono il fango su le vie e se lo gettano in faccia scambievolmente, e si lordano tutti, e lordano la nazione, e fanno che lo straniero ci guardi con amaro ghigno di scherno, voi artisti e naturalmente gelosi, voi date un bell'esempio di concordia, e mostrate che cosa possa farsi con la concordia. Io vi ringrazio, perchè voi mi mostrate che almeno l'Arte è rimasta sacra ed incontaminata in Italia: e l'Arte salverà l'Italia: come sempre l'ha salvata.

E quest'opera della culla è tutta napoletana, e possiamo dire che fuori d'Italia non si saprebbe fare così bella. Chi non conoscendoci non ci pregiava abbastanza, venga pure a vederla, e sappia quanto tra noi si può e si sa fare nell'arte. Non è questa una superbia municipale, ma è una franca parola che io dico a tutti gl'Italiani: conosciamoci meglio tra noi, e rispettiamoci tutti scambievolmente, se vogliamo essere una grande nazione. E quest'opera è stata ancora un fatto morale che ha rilevato il nostro operaio, il quale ha lavorato per amor dell'Arte, ha veduto il lavoro del compagno e compiacendosi gli ha stretta la mano, e taluno ha dato aiuto al compagno, e tutti quanti dimostrano quello che si ha a fare quando si vuole un'opera fatta bene e senza grande spesa.

Diamo dunque la sua lode a ciascuno.

L'angelo è stato modellato dallo scultore Tommaso Solari, e pare che stia veramente sospeso in aria, ed ha nella faccia una pace ed un'innocenza celeste. Ernesto Solitario intagliava la testa e le braccia; Giovanni de'Bernardi le ali; il bravo Emilio Franceschi dava l'ultima mano ai panni.

Il putto l'ha fatto interamente lo scultore Stanislao Lista, che arditamente la prima volta ha scolpito in legno, ed ha fatto un lavoro bellissimo. Quanto è vero questo putto che nello sforzo bassa il capo, caccia un po' fuori la lingua, porge innanzi la pancia, piega la schiena, e svolge il piede sinistro!

I frutti della terra sono di Luigi Ottaiano intagliatore, aiutato dai suoi giovani Salvatore Pagano, Giovanni de'Bernardi, Vincenzo di Maio, Luigi Mastrodonato e Giuseppe de Vivo. Spighe, grappoli, melegranate, pere, ed erbe di ogni sorta, e cardi, e sovr'essi una farfalla, un grillo, una lumaca, e una lucertola che spiccia di sotto una frasca, sono una maraviglia. Tutte cose vere, e finissime, e delicatissime, e messe insieme con bella fantasia.

I prodotti del mare li ha lavorati Emilio Franceschi coi suoi scolari Giuseppe Ferrara, Guglielmo Cuniberti, Vincenzo Alfano, Achille Tedisco, Luigi Filardo. Da una grande conchiglia escono moltissime specie di conchiglie minori, e di crostacei misti ad alghe marine. L'intelligente Franceschi non v'ha messo pesci, che sarebbero stati molti e non belli in arte; salvo un delfino che in un anello della coda sostiene l'asse della culla; ma v'ha messa una rete che è vera e mirabile.

Questi due grandi lavori d'intaglio del Franceschi e dell'Ottaiano vorrebbero essere considerati a parte a parte, perchè ogni conchiglia, ogni alga, ogni frutto, ogni erba, ogni cosa è fatta con amorosa diligenza.

Ma ecco la culla, che è un gioiello. Luigi Giosa e Vincenzo Paladini, ebanisti, l'hanno fatta lavorando arditamente con la raspa e la sega, dando chiara trasparenza alla tartaruga, e trovando nuovi espedienti per darle difficili piegature. E nel lavorare la madreperla ebbero l'aiuto dello Scarfò e del Bossi.

I cammei sono del Finizio, dello Stella, del Laudicino: i quattro più belli sono di Giuseppe Giansante.

Le gioie su le corone le ha messe Salvatore Negri, che ha lavorato con fino gusto anche gli scudi.

I ricami in oro sono del Boschetto.

Una cosa mi spiace, e non è italiana, il velo. Doveva essere, come voleva la Commissione un velo bianco schietto sparso di margherite, senz'altro ricamo: e invece è venuto da Bruxelles un velo pesante di ricami, i quali se piacciono alle signore, spiacciono all'artista perchè nascondono ciò che è veramente bello, l'opera dell'arte.

Una volta quando nascevano i principi di Spagna la Città di Napoli, e talora tutto il Regno doveva pagare una tassa di parecchi milioni di ducati, che si chiamava *spontaneo donativo;* e le cronache del tempo ci narrano quanta fame e quanti dolori costassero quei milioni al povero, e come i crudeli esattori spesso gli toglievano il giaciglio e la caldaia. Oggi nasce fra noi un Principe, e il Re d'Italia manda ai poveri della nostra città un largo sussidio; le città d'Italia danno sussidii ai poveri, aiuti agli asili, doti alle fanciulle, e Napoli fa il vero donativo d'un'opera d'arte. Sacra cosa è l'ingegno, e il più nobile fiore dell'ingegno è l'arte: onde questo è dono conveniente che un libero popolo offra ad un principe di Savoia. Ed io che posso dare io? che può fare questo vecchio al nipote del Re che mi ha fatto avere il nome d'Italiano, che ha composta questa sacra Italia sogno della mia giovanezza ed unica idea consolatrice dei miei dolori? che posso dare io al vostro Figliuolo, o buona e gentile Principessa Margherita? Una benedizione. E Voi che già sentite la gioia di madre, non disgradirete che un vecchio benedica il vostro Figliuolo, e desideri che Egli abbia il più bel titolo che mai abbia avuto un re della terra, sia il Terzo Re Galantuomo.

Luigi Settembrini.

DELLE TARSIE A FIGURE DI ALESSANDRO MONTENERI

DI PERUGIA

Chiunque visitò nel 1861 e 1862 le due grandi Esposizioni di Firenze e di Londra, deve rammentarsi di aver veduti due stupendi quadretti condotti in lignotarsìa dal giovine artista Alessandro Monteneri, di Perugia. Il loro pregio artistico era così evidente, da persuadere ognuno della distinta intelligenza dell'autore, il quale rivelavasi per uno di quei generosi che, nati coll'istinto dell'arte, possono tutto quello che vogliono. Ispiratosi sugli eccellenti lavori in legno dei quali va ricca Perugia, e apprezzando giustamente quanto seppero fare in prospettive e vedute Benedetto e Giuliano da Majano, Desiderio da Settignano e loro insigni discepoli, il Monteneri volle tentare non solo di ricondurre la moderna tarsìa all'antica posizione, ma di modificarne e migliorarne eziandio gli effetti mediante la più perfetta colorazione dei legni, che ora si deve al progresso delle chimiche scienze.

Abbenchè considerate fossero dal giovine artista le somme difficoltà che avrebbe incontrate nell'eseguire la tarsìa a figure, e per quale arduo sentiero arrischiavasi, nulladimeno, fermo nel proposito di voler tutto superare mercè lo studio e le pazienti prove, intraprese l'esecuzione di un elegante stipo destinato a conservare la Corona d'Italia. Affidatone il disegno al professore Domenico Bruschi, egli si assunse l'incarico di tradurle in tarsìa, e pose ogni cura perchè il lavoro riescisse commendevole. Ai due quadretti esposti a Firenze ed a Londra, e che giustamente gli avevano meritato due medaglie, egli ne aggiunse altri due, e con essi coprì le piccole pareti dello stipo, eseguendo in essi quattro figure allegoriche rappresentanti Roma, Firenze, Venezia e Napoli, e sotto le medesime intarsiando quattro vedute relative a tali illustri città, cioè il Foro, Palazzo Vecchio, Pompei e il Cortile del Palazzo dei Dogi colla scala dei Giganti. Tali quadretti divise poi con quattro eleganti candelabra, colle quali formò l'ottagono dello stipo, e in esse effigiò trofei di armi antiche e moderne, condotte egregiamente a tarsìa di legni colorati. Nei quattro ripiani di queste candelabra collocò altrettante statuette scolpite su acero, e riproducenti le quattro virtù sopra le quali aleggia ugual numero di genietti che le incoronano. La parte superiore dello stipo è formata di quattro tavolette bislunghe, ove sono vagamente intarsiate a colore quattro figure allegoriche, la Ricchezza cioè, la Pace, la Gloria e la Guerra. La sommità poi di tale artistico mobile è determinata da un elegante gruppo di quattro puttini, stupendamente scolpiti e sorreggenti la Corona d'Italia, composta di otto targhe, ove vedonsi incisi a bassorilievo gli stemmi delle principali città italiane.

Il Municipio della città di Perugia, apprezzando altamente questo artistico lavoro dei nostri giorni, ne fece omaggio a S. M. il re Vittorio Emanuele, che a solenne attestato del suo gradimento lo fece collocare nel centro della sala maggiore del suo privato appartamento nella reggia fiorentina.

I perseveranti sforzi e i risoluti propositi del Monteneri a perdurare nelle pazienti fatiche dello studio, gli fecero vincere molte difficoltà, e lo condussero a sempre meglio perfezionare i lavori da esso caramente prediletti. Rivedendo quelli già eseguiti, e facendo tesoro di suggerimenti avuti da persona competente, provvide a riparare alle leggiere pecche avvertite nei suoi lavori, e spronato da nobile ardire tentò più scabrose tarsìe a figure, ed una ne intraprese e compì recentemente col disegno del prof. Domenico Bruschi, rappresentante il *Trionfo di Aureliano imperatore*.

Questo quadro fu esposto nella metà del passato mese di marzo in una delle sale della Società promotrice di Belle Arti in Firenze, ove molti intelligenti trassero ad ammirarlo.

Nè qui debbe dissimularsi che il disegno del Bruschi a molti sembrò poter essere meglio adattato allo scopo e avrebbe potuto offrire più campo al Monteneri di far risaltare anche maggiormente la sua capacità, che nella esecuzione nulla lascia a desiderare. E di fatti, come più felicemente ritrarre in legno il gruppo dei due cavalli che vedonsi in fondo al quadro? Come meglio rendere disinvolte le mosse di quegli uomini che trascinano trofei conquistati dal vincitore? Come più naturalmente esprimere la figura di Aureliano sulla sua trionfale quadriga, e quella di coloro che suonano bellici strumenti intorno ad esso, e portano trofei di armi e spoglie nemiche? Ma in mezzo a tutti questi altissimi pregi notisi la poca felice ispirazione del disegnatore che pose avanti alla quadriga un maestoso elefante onusto di spoglie opime, il quale per il suo colore si confonde insieme a quella massa di uomini ed armi, e ne rende a prima vista difficile la definizione. Altro difetto notato in quel quadro si è la poca distanza delle mura della città dal corteggio trionfale, e il colore delle medesime troppo giallognolo anche per imitare il travertino.

Il Monteneri superò sè stesso per armonizzare tutto ciò, ma egli non poteva cangiare il disegno, e dovendosi ad esso attenere, non potè far risaltare in tutte le parti ugualmente la sua maestria nell'intarsiare.

L'asseverare che questo quadro è una delle cose più belle in genere di tarsìa a figura che siansi vedute ai nostri giorni, non è esagerazione. E di fatti, penetrato di tale verità, molti distinti cultori di belle arti consigliarono all'artista di portare a Roma il suo stupendo quadro, ove trovasi tuttora nella Galleria Doria.

Suol dirsi che a roba fatta non manca compratore, e per un oggetto di tal pregio non può lungamente mancare; ma quello che grandemente addolora però

si è che simili compratori debbano il più delle volte andarsi a cercare sotto estraneo cielo, e che le più belle opere moderne dei nostri artisti non possano ornare i nostri musei nè le case dei nostri facoltosi. — Ma non lasciamoci prostrare da questa disgrazia, imperocchè lo sbigottimento morale sarebbe la più grande sventura che potrebbe incoglierci. Lavoriamo, e se gli attuali momenti del nostro risorgimento politico non sono i più lieti per le nostre pubbliche e private finanze, confidiamo nel tempo e nel buon senso degli uomini che sapranno rinsanguarle, e dar agio così a serbare più gelosamente gli splendidi prodotti dei nostri artisti, e a meglio incoraggire le scienze, le lettere e le arti.

D. C. Finocchietti.

Il quadro del Monteneri doveva andare nel Museo di Kensingthon a Londra come modello, ma poi le trattative rimasero interrotte. Non trovando compratori in Roma, l'autore ne ha fatto una lotteria per l'estrazione ultima del mese di febbraio 1870. Le condizioni e le cartelle di tale lotteria possono trovarsi anche presso la direzione del Giornale *L'Arte in Italia*, in Torino.

Pubbliche Esposizioni

ESPOSIZIONE DELLA SOCIETÀ PROMOTRICE DI FIRENZE

del 1869-70

Se si dovesse fare stima di una mostra artistica dalla quantità delle cose esposte, quella della nostra Società promotrice di quest'anno sarebbe da tenere pregevole assai. E infatti sopra trecento fra pitture a olio e sculture e disegni di varia ragione sono i capi d'arte messi in mostra in quelle sale. Ma a farl'apposta non è la quantità sì la qualità in che si ripone il pregio delle arti belle, e ohimè! i molti quadretti e quadrettini che abbiamo sott'occhio non ci compensano del difetto di una sola opera eccellente.

Ma via, lasciamo l'eccellenza da banda, usi come siamo da lunga pezza a non trovarne, e giriamo le sale dalla prima all'ultima, e vediamo se in tanta copia di tele, in tanta varietà di soggetti, ci sia qualche cosa che fermi lo sguardo.

È spiacevole a dirsi, ma proprio questo benedetto e desiderato qualcosa non c'è, anzi, se cosa che v'ha arresti, è la negazione del bello, è la stranezza del soggetto trattato, è la violazione di qualche canone dell'arte, che in talun dipinto si manifesta con forme inusitate. Questa è l'impressione prima, questo è l'effetto generale che si produce nell'animo del visitatore, il quale dia una rapida corsa per quelle sale. Ma tutto non si può vedere alla prima, e chi si toglie il ponderoso carico di farla da Minosse, non deve tenersi pago di un esame fugace. E ciò è tanto vero che tornando più d'una volta innanzi a quei dipinti, qualche cosa pur vi rinvieni degno d'onorevol menzione.

Il genere che prevale in questa mostra sono paesaggi e marine. Campagne verdeggianti o squallide, onde tranquille o tempestose, messi dorate, animali in pastura, mulattieri riposanti in cima d'un Appennino, tramonti singolarissimi o bizzarri, ecco in una parola il nucleo principale dell'esposizione di quest'anno. Il quadro storico vi è appena e non felicemente rappresentato. I quadri di soggetto militare anco meno dei primi. Dopo il paesaggio e le marine vien subito il quadro di genere che se non può vantare ammirevoli saggi, ne annovera almeno in buon dato.

Riservandomi di toccare in appresso dei pochi dipinti non del tutto indegni, io mi permetto di chiedere se veramente codeste società promotrici siano sulla retta via per promuovere l'arte meritevole dell'epiteto di bella, o non piuttosto diano vita e incremento a un'arte bastarda che proprio non arreca nessun onore al paese, e crediamo neppure un grande utile a chi la esercita. Se capitasse uno straniero in codeste sale quale idea dovrebbe egli formarsi dell'arte italiana? E se tornando al paese natìo egli stampasse a lettere di scatola che i pronipoti di Michelangelo e di Raffaello non sanno neppure dove stia di casa l'arte degli avi gloriosi, come potremo noi, in buona coscienza, dar loro sulla voce? Ma, taluno dirà: Il vostro straniero giudicherebbe di noi alquanto diversamente se vedesse le opere dei nostri migliori, di quelli cioè che di qualsiasi scuola or tengono il campo nell'arte italiana. E qui una serie non breve di nomi cari all'Italia, di artisti che se non han fatto tanto da immortalarsi, certo qual più qual meno ha messo in luce opere pregievolissime.

Ma è giusto qui dov'io vi voleva. Se i nostri pittori più illustri non mandano loro opere in mostra presso le Società promotrici, qual è l'arte adunque che queste promuovono? È l'arte, dico io, dei mediocri, l'arte di coloro i quali chiamati da natura a far tutt'altro, hanno sciaguratamente eletto i pennelli e lo scalpello, coi quali stentatamente cavano da vivacchiare. A giustificare, non già il fine ch'è lodevolissimo, ma i mezzi che si propongono codeste Società per far prosperare le arti, è mestieri anzitutto provare che come vi sono e sarti, e calzolai, e falegnami vi debba essere necessariamente un certo numero di pittori e di scultori, i quali forniti o no di genio e dell'attitudine che si vuole per bene esercitare l'arte, debba tuttavia esercitarla per soddisfare un nostro bisogno comune e giornaliero; il che certo non è. Profondere adunque ogni anno una somma non indifferente perchè una turba di Mastri-imbratta mandi al palio lavori meschini o abborracciati e fatti solo per dar la caccia a qualche centinaio di lire, non è certo degno di commendazione. Ben ci dovrebbero essere società di amatori delle belle arti e dell'onor nazionale, le quali si formassero nell'intento vero di promuovere l'arte; ma le loro mostre non dovrebbero essere fiere ove ciascuno è libero di spiegare la sua mercanzia. Divisando particolarmente il modo d'essere di tali società per riuscire a vero incremento dell'arte saremmo condotti troppo in lungo e sviati dall'oggetto principale di questo scritto. Forse in altra occasione torneremo sull'argomento, ma intanto per compiere alla meglio l'ufficio nostro toccheremo secondo s'è detto, di alcuni tra i quadri più pregevoli esposti al pubblico.

E per cominciare dal principio acciò nessuno se n'abbia a male, entriamo nella prima sala, ed osserviamo anzitutto due quadrettini piccini piccini che altro non sono se non una copia fedele d'un vicolo e d'una strada di Siena presi nel punto più artistico e colla miglior luce per produrre effetto. Il pittore Telemaco Signorini vi dice l'uno essere un *Vicolo nella via dell'Onda*, l'altro *la casa e la via Sallustio Bandini*. Or bene, in questi due quadretti di pochi centimetri si vede la molta perizia del pittore che seppe coll'artificio delle linee farvi indovinare assai più che non vediate. Oltre a ciò l'intonazione severa e la fedele riproduzione degli edifizi mantengono l'impronta antica che, in Siena più che altrove, si è conservata. Per poco che uno abbia visitato quella città così singolare e pur così bella nella sua costruzione e ne' suoi monumenti, non può non sentire questa verità, sicchè da quelle strade strette e tortuose, da quelle finestre, da quelle facciate di pietra annerite dal tempo ti par sempre di dover vedere spuntare alcun volto di quei

fieri repubblicani presso i quali la libertà d'Italia andò a morire siccome nell'ultimo suo baluardo.

Da Siena in brevissimo tratto corriamo a Venezia, avvegnachè poco più oltre i quadri del Signorini si vegga una tela di maggiori dimensioni che appunto vi presenta *il porto del lido nella laguna di Venezia*. Senza che alcuno vel dica, al primo gettar l'occhio su quelle acque appena mosse, e su quel cielo un po' annebbiato, voi indovinate tosto quello essere qualche punto della celebre laguna; il che è un grande elogio per l'artista che seppe dare alla scena quella che suol dirsi impronta locale. Alcuni gondolieri intenti a scaricare mercatanzie, la veduta in ombra di quella parte della città che può vedersi in confuso dal porto del lido danno vita alla scena e varietà; mentre il sole, facendosi strada attraverso il fitto nebbione, va a riflettere, con luce forse un po' più gialla del dovere, sull'onda. È quadretto questo fatto da chi sa il conto suo, e chi lo vede vi si trattiene alquanto a rimirarlo non senza diletto. Però si può registrare, a cagion d'onore, il nome di chi lo fece che è il signor Eugenio Prichard Cecchini.

Viene dopo il *Christus consolator* del cav. Guido Gonin. È nome questo così noto e caro a quanti sfogliano le pagine del *Pasquino*, dello *Spirito Folletto* e di altri simiglianti giornali, che invero basterebbe solo annunziarlo. Soggetto del quadro è una bella ed elegante Addolorata che cerca conforto volgendosi al Cristo pendente dalla parete. Un miscredente potrebbe trovare l'argomento un po' ascetico, un filosofo poco naturale, mentre di rado avviene che la gioventù, la bellezza e la richezza insieme unite si volgano a cercar consolazioni ultramondane. In quanto a me non darò ragione del tutto nè al miscredente nè al filosofo: solo aggiungerò che per l'esecuzione questo dipinto è un gioiello di verità e di effetto.

Una madre di famiglia popolana, laboriosa ed onesta, e due bambine graziose e ricciutelle, hanno la sventura di avere a marito e a padre un fannullone che frequenta le bische, pratica con mali compagni, e quotidianamente s'ubbriaca. Mentre la brava donna sta agucchiando davanti ad uno squallido focolare della lor povera bicocca, eccoti il marito, briaco fradicio, menato da uno di quei soliti amici. La misera lo sente dalla strada urlare forse una canzonaccia, e alzando gli occhi al cielo con espressione di pungente dolore, par che dica mentre depone il guanciale: Oh Buon Dio, abbiate pietà di noi poveri infelici! Delle due bambine, la più piccina sedutale a piedi par che guardi con indifferenza infantile coloro che entrano, ma la maggiore, già provata forse al dolore in sì tenera età, si stringe alla madre e fissamente la guarda come per indovinare quel che le passa nell'anima. La scena è pietosa certo, e il gruppo della madre e delle figliuolette assai commendevolmente immaginato e condotto. Non altrettanto sembra possa dirsi dei sopravenienti, massime che per servire alla verità avrebbero dovuto, se mal non ci apponiamo, essere situati un po' più discosti che non sono dall'altro gruppo. Fors'anco sarebbe stato desiderabile che, non al di quà, ma al di là dell'umile soglia, essi si trovassero al momento in che il pittore ci presenta la madre sventurata. Per cotal guisa l'atteggiamento di questa avrebbe acquistato maggior evidenza di significato che al presente non abbia. Il contrasto fra la scioperataggine e la depravazione degli uni con la costumatezza e il candore degli altri è nondimeno assai chiaramente espresso. La casa dell'ozioso, colle sue nude pareti, i poveri arredi e il focolare sguernito, testimoniano la vita che si mena in essa, e l'operosità dell'onesta moglie e della madre amorevole, pare destinata ad alimentare il vizio e l'intemperanza. Potrebbe dirsi i visi paffutelli e ben nutriti dei bambini non essere all'unissono con tanta miseria, con tanta imprevidenza. Ma qual è colui che dipingendo bambini non si studii di farli angioletti, talora anco a scapito della verità? Questa tela è del Prof. Giuseppe Mazza.

Il signor Roberto W. Spranger ha messo in mostra due pregevoli vedute di Firenze, l'una da *Porta S. Niccolò* l'altra da *Font'all'Erta*. Ambedue si raccomandano per verità ed effetto, e per un fare libero e largo che nel paesaggio è da preferire al minuto ed al frastagliato. Fra le due tele sembraci andare innanzi la prima, forse per essere il punto donde fu presa la veduta più felice che nell'altra.

Sogliono i contadini toscani, al tempo della mietitura, raccogliersi seduti sopra i covoni del grano falciato in sul meriggio, e fare la loro parca colazione composta per lo più di erbe e radici con pane annaffiato di certo vinello che portano seco. Fu questo il pretesto che servì al signor Giuseppe Moricci per dipingere un campo di grano in una pianura vivamente illuminata dai raggi solari. Il gruppo di contadini sul davanti pare proprio scelto dal mazzo, e anzichè bagnati di sudore e colle vesti sudicie e rattoppate, se non lacere come sogliono portare in quelle occasioni, paiono invece tornati allora allora dalla messa. Sono tre donne, un uomo ed un ragazzo; sopra tutti ci pare naturale assai l'atteggiamento del vecchio che sta affettando un badiale pan tondo, che appoggia al petto con una mano, e alla sua destra seduta per terra e voltando le terga alla comitiva una donna attempata che addenta placidamente il suo tozzo di pane. Mentre gli altri sono qual più qual meno scoperti agli ardori del sole, la buona donna porta non solo in capo un capello maschile di feltro, ma ha pure le spalle ed il collo tutto quanto avvolto in uno scialle, e le vesti che la ricoprono mostrano di essere assai più gravi che non richiegga la stagione. Io non saprei a che cosa attribuire questa differenza, ma so benissimo che la figura di codesta donna è la meglio riuscita del quadro. La luce di un sole di luglio nell'aperta campagna che non offre contrasto d'ombra, doveva essere viva e abbagliante, e viva infatti essa è nella tela del Moricci, ma non certo tanto quanto sarebbe mestieri. Così com'è, questo dipinto, non de' meglio riusciti, ha, nell'aspetto generale, qualche cosa che alletta.

E passiamo alla seconda sala col beneplacito vostro.

Verità e finitezza sono i pregi capitali dei lavori così detti di genere; verità e finitezza nel principale, come negli accessorii, nel concetto generale, nel vario atteggiamento delle figure, come nella più piccola piega, nel più piccolo tratto. Generalmente in questo solo consiste tutta la filosofia dell'arte per siffatti lavori; e se la scuola fiamminga salì a così grande e meritata riputazione in essi, certo non lo dovette alla elevatezza del concetto estetico. Ora ci piace dichiarare subito che nel quadro del signor Luigi Scaffai, il quale porta per titolo *una scena domestica*, si manifestano bastevolmente le due doti principali del pittore di genere. Nella vecchietta, la quale seduta sullo scalino del focolare sta dipanando una matassa di filo che la nipotina le tiene tesa davanti, vi ha naturalezza grande. La testa della vecchierella si può dir condotta con grande amore, e come tutta la persona di lei, è la parte più finita del quadretto. Forse esso avrebbe lasciato ben poco a desiderare ove il pittore avesse di qualche linea accresciute le proporzioni della figura principale, o diminuite quelle della fanciullina: è questo un dubbio che mettiamo innanzi timidamente per quel che ci parve, dopo aver ripetutamente considerato il grazioso quadretto; ma potrebbe essere che il difetto stia nei nostri occhi, mentre che il pittore è accurato assai ed intelligente. Tutto l'insieme di questa tela risponde a dovere al principale; e sia nel fuoco semispento, sia negli arredi, e negli utensili, in quella cucina di campagna la verità è fine al pennello del signor Scaffai.

« Occorse un giorno, come piacque alla Divina Provvidenza, che per vie pur troppo nascose agli occhi dei mortali indirizza gli uomini a' suoi determinati fini, che trovandosi il fanciullo in un luogo vicino a casa sua dove è la chiesa di S. Pietro in Gattolino, volgarmente nominata Serumido, allora piccola chiesuola, detta il Chiesino, oggi ridotta in maggior forma, e parrocchiale di quella contrada, sopra il muro di essa chiesa stava il fanciullo facendo pure colla brace alcune figurine, quando passò di quivi Michele di Rodolfo del Grillandaio, pittore in quel tempo molto stimato, e fermatosi in una certa distanza, e senza ch'egli punto se n'accorgesse, osservò per un pezzo la franchezza e il buon gusto con che esso faceva quelle figure; da quel giorno, con il consenso della

sua nonna, il Grillandaio se lo prese in casa ed in bottega ». Con queste parole che si leggono nelle notizie dei *professori del disegno*, narra il Baldinucci i principii della vita artistica di Bernardino Poccetti. E il signor Odoardo Lalli le prese ad argomento di un suo dipinto, il quale invero può essere lodato senza tema di mancare alla giustizia. La narrazione del Baldinucci vi mette la scena innanzi agli occhi quale dee veramente essere avvenuta. Una chiesa, una strada, il piccolo Bernardino che scarabocchia da un lato, Michele del Grillandaio che passando dall'altro si arresta meravigliato a considerare le fantasie di quel piccolo genietto in sessantaquattresimo. Piacque al pittore, e secondo noi saviamente, di fingere il Grillandaio accompagnato da alcuno; e ciò oltre che giova all'insieme dà alla scena maggior movimento di vita, per l'atto naturalissimo con che Michele allontana alquanto il compagno che gli para la vista del giovinetto. Qualche altra persona in lontananza concorre a dar maggiore verità alla scena, che non può non lasciar soddisfatto chiunque la miri.

La storica *Villa Salviati ne' dintorni di Firenze* diede motivo a Lorenzo Gelati per una tela che esce alquanto dalle ordinarie dimensioni di quelle esposte nelle sale della promotrice. Chi è uso a visitare le mostre artistiche fiorentine, avrà soventi avuto occasione di vedere quadri non ispregevoli del signor Gelati, pittore coscienzioso che sente amore per l'arte da non breve tempo coltivata con lode. Paesaggi e marine sono i lavori che più predilige questo artista, il quale si studia sempre d'essere nel vero e spesso vi riesce. Questa storica villa Salviati, passata ora in proprietà di due cantanti celebri Mario e la Grisi, testè defunta a Berlino, non è veramente quello che costituisce il principale nel quadro del Gelati: la villa c'è e fedelmente riprodotta, e campeggiante anzi nella parte più elevata del colle un po' troppo verdeggiante, ma le proporzioni di essa sono ben lungi dal rispondere a quelle del paesaggio circostante, che per lunga distesa e con piacevole effetto occupa tutto il davanti del quadro. In questa stessa sala ne vediamo un altro di minori dimensioni dello stesso Gelati che rappresenta *l'Arno presso Firenze*. Anche questa è una gradevole vista, e pur essa improntata dei pregi e dei difetti del suo autore. — Sarebbe ingiustizia lasciar nel silenzio il nome del sig. Cesare Bartolena da Livorno, il quale in due tele distinte rende con bella verità *la marina dell'Antignano* in due momenti più che diversi, contrarii. Nell'una è placida l'onda, l'aria trasparente, il cielo sereno, il cui azzurro si riflette nell'acqua sottostante. Tutta quanta la scena induce nell'anima una dolce melanconia e invita a bevere a larghi sorsi le aure marine e a solcare le onde liscie, scorrevoli e limpidissime. Nell'altra è perfettamente l'opposto; il mare agitato dalla bufera imminente spumeggia in alti cavalloni che rompono fragorosamente agli scogli; grossi nuvoloni grigiastri si addensano sull'orizzonte, e troppo sarà se il povero pescatore riesca a mettersi in salvo alla riva dai furori di Nettuno. Al solo gettar gli occhi sui due dipinti del Bartolena si fa palese lo studio ch'ei pose nel sorprendere la natura nella sua verità. Invero queste marine fanno nascer desiderio di vedere altri lavori del loro autore, e non è poco.

Ed eccoci nella terza sala nella quale al primo entrare si vede su in alto nella parete di faccia alla porta l'interno del Duomo di Milano preso dalla crociera; è opera di Carlo Canella assai accuratamente condotta e di bell'effetto di luce e di sbattimenti.

Altri interni di altre chiese d'Italia si vedono in questa mostra, ma io son di credere che quella annunziata debba andare innanzi a tutte.

Una maremma presso Monte Scudaio del sig. cav. Pietro della Valle, è un piccolo quadretto, ma pieno di grazia e di verità. *Il ritorno dal pascolo* del signor Ernesto Rayper va pure pregiato per franchezza di pennello e per bell'effetto, e non ci pare dir troppo aggiungendo essere esso dipinto uno dei migliori dell'esposizione. Ed eccoci dinanzi a un altro piccolo quadrettino di genere tutto naturalezza e grazia. È *la Stiratrice* del signor Sigismondo Coen, figurina simpatica, pulita, finita, che non par certo dolente del mestiere che va esercitando. Quanto piccolo di mole altrettanto ricco di pregi ci sembra il quadretto del signor Coen. Anco *I racconti del nonno ai suoi nipotini*, del signor Giovanni Estienne, è scenetta aggraziata e naturale; e il buon vecchio che in veste da camera e in berretto da notte si crogiola al fuoco del caminetto trastullando quei bamberottoli, è condotto con buon magistero.

La quarta e la quinta sala a terreno sono tutte occupate da sculture, aquerelli, miniature, saggi d'incisione in legno, fiori e studi architettonici. Parlare partitamente di ogni busto, di ogni disegno sarebbe opera vana, dacchè non vi abbia veramente cosa degna di fermare l'attenzione di chi guarda. La scultura massime non è certamente rappresentata a dovere nel paese dove s'innalza gigante il genio di Giovanni Duprè al quale fanno corona eletta schiera di valentissimi artisti. Giustizia vuole peraltro che non si lasci senza onorevole menzione il nome del signor Pagliacetti, sì per la copia dei saggi messi in mostra, sì pel pregio onde alcuni vanno forniti. La grande erma rappresentante Gioacchino Rossini ci sembra vada innanzi a tutti gli altri suoi lavori pel modellare franco, per la correttezza del disegno, per la somiglianza perfetta.

La sala sesta, che ultima si trova nella visita alla promotrice, dovrebbe essere la più importante di tutte, come quella che più vasta e più rischiarata di tutte le altre, è destinata a raccogliere i quadri di grandi dimensioni. Questa volta però la regola patisce eccezioni, avvegnachè le pareti della sesta sala sono bensì tappezzate da larghe tele, ma la più gran parte di esse prive di pregio. Quelle che pure sono condotte da artisti che sanno il fatto loro, lasciano pur esse non poco a desiderare sia per la scelta del soggetto, sia pel modo di trattarlo. Del signor Senno si veggono due singolari effetti di luce nel mattino e sul tramonto. Il primo è l'interno di una foresta dove la luce lontana va penetrando, l'altro è un paese infuocato dagli ultimi raggi del sole che muore. Ambidue gli effetti saranno resi fedelmente dal vero, ma il vero in questo caso riesce cosiffattamente singolare e strano da far desiderare l'inverisimile. L'effetto del tramonto in ispecie fa nascere questo desiderio, imperocchè e case e piante paiono in parte di corallo. Ciò non dimeno questi dipinti sono trattati dal signor Senno con grande bravura e per molti rispetti meritano encomio.

Anco *I prigionieri di Montemurlo* fatti per comando di Cosimo de'Medici dal capitano Vitelli, hanno qua e là punti assai ben trattati. Al pittore, che è il sig. Roberto Fontana, piacque far campeggiare sopra tutti gli altri personaggi il Vitelli, e i principali prigionieri Filippo Strozzi e Bacio Valori, i quali per ischerno messi a bisdosso di ronzini tengon subito dietro al capitano che li conduce in Firenze. Gli altri prigionieri seguono a piedi i capi della congiura antimedicea, e alcuno se ne vede procedere mesto tra gli alabardieri e i curiosi. È nostro avviso che proprio il Vitelli montato sul suo superbo destriero sia, così come fu ideato, non solo la figura meglio condotta, ma pur anco quella che chiama a sè tutta l'attenzione di chi guarda, e ciò non dovrebbe essere.

Il signor Giovan Battista Dalla Libera ha preso a soggetto *Frà Paolo Sarpi nei giorni che precedettero il suo assassinio*, mettendo a confronto l'indifferenza di lui per il pericolo che correva e le apprensioni del suo fido frà Fulgenzio, il quale nell'uscire di convento non si stanca di esplorare il sottoposto canale, dove infatti sembra vi sia qualcuno appostato con pravi intendimenti. Frà Paolo invece insofferente d'indugio nello scendere la gradinata volge il capo e accenna colla mano all'altro tuttavia affacciato sulla ringhiera marmorea, come quegli che vuole vederci bene addentro prima di muover passo. Questa semplice scena da noi narrata e che facilmente non si comprenderebbe se non fosse descritta nel catalogo a stampa, non è neppur essa la parte principale e più pregevole del dipinto occupato quasi tutto dal convento, dal canale e dalle case circostanti, e rischiarato da bellissima luce e in tutte le sue parti bastevolmente armonizzanti.

Il richiamo del contingente del signor Borrani è scena dipinta con molta naturalezza di atteggiamenti, e per quanto non in tutto

maestrevolmente condotta, si può nondimeno lodarne l'aggrupparsi delle figure, il bell'effetto di luce e la buona intonazione. È evidente che se egli è pronto nell'adempiere al proprio dovere, ciò non è senza grande sacrificio del suo cuore per gli affetti che lascia nel casolare natìo. Anco sul volto dei circostanti si fa palese la stessa lotta dell'animo. Insomma il dipinto del signor Borrani, quantunque non pretenda all'eccellenza, può nondimeno essere contemplato non senza diletto.

Anche l'altro dipinto del signor Sigismondo Coen che s'intitola il *Neonato* non è senza attrattiva, benchè deboluccio nel colorito. È un quadro di genere di grandi dimensioni nel quale forse i personaggi sono un po' troppo sparpagliati. Sono tutte donne dal neonato infuori che se ne sta in panciolle sulle ginocchia della sua nutrice la quale all'aspetto si giudicherebbe una robusta contadina lombarda. Una signora accompagnata, forse dalla sorella della puerpera, sta guardando con curiosità e soddisfazione il fantolino, mentre la giovane madre, alla quale la cameriera porge un cordiale, guarda l'altro gruppo con singolare compiacimento dell'animo, e sorride alle lodi che ode fare al frutto delle sue viscere. La scena è vera, e nulla v'ha in essa che ci strida; ma con tutto questo l'intera composizione rimane fredda anzi che no.

E qui mi fermo, benchè io non creda di aver proprio parlato di tutti quanti i lavori che pure di qualche parola sarebbero meritevoli. Di alcuni di essi, dovuti a pennelli assai noti tra noi come sarebbero i Markò, i Rapisardi e altri, ho taciuto a bello studio.

Allorchè un artista sale in grande rinomanza ci pare abbia maggiori doveri da compiere.

Omicron.

ESPOSIZIONE AL CIRCOLO DEGLI ARTISTI

DI TORINO

Oltre la ben nota *Società Promotrice* ne esiste in Torino ancora un'altra col titolo di *Società di incoraggiamento*, la quale, benchè più ristretta assai, è pur degna però di venir ricordata.

È la medesima istituita in seno al Circolo degli Artisti, e vien composta di soli soci del Circolo stesso, mentre possono concorrere alle esposizioni da essa promosse i soli artisti pur soci.

Ciò nondimeno ha essa non poca importanza. Creata da dodici anni, vide progressivamente accrescersi il numero degli azionisti, ed ora dispone annualmente di oltre quattromila lire in acquisto di opere d'arte.

La sua esposizione ha luogo tra gli ultimi dì dell'anno scaduto e i primi del nuovo, e quella che si fece testè, e venne chiusa il giorno 11 corrente mese, contava 125 opere esposte, delle quali 117 dipinte a olio, cinque acquarelli e tre scolture.

È uso degli artisti, all'oggetto di acconciarsi alla ristrettezza del sito, il presentare opere di piccola dimensione; il che non iscema per certo il pregio loro, mentre ne rende più agevole la vendita, procacciando modo di appagare un maggior numero di espositori.

Non potendo, per mancanza di spazio, adeguatamente far cenno di que' lavori che pur ne sarebbero degni, si prescinde dal discorrerne, bastando il dire che molti furono lodati assai e molti venduti...

L'Esposizione fu visitata dalle LL. AA. RR. il principe Amedeo ed il principe di Carignano.

Fra i generosi acquisitori sono da citarsi S. M. il re, le prefate AA. RR. e il principe Tommaso duca di Genova. In complesso le vendite sommarono a lire 11,020. Il che non è poco.

Necrologia

Gaetano Lombardini, da Sant'Arcangelo di Romagna, scultore di gran vaglia, dopo una lunga e penosa malattia, sopportata con fortezza d'animo indescrivibile, la notte del 14 xbre, essendo l'anno sessantanovesimo di sua età, rendeva l'ultimo respiro.

Giovinetto, studiò a Roma sotto l'immortale Canova, da cui veniva con predilezione allevato nell'arte, facendo di sè concepire le più alte speranze: assiduo frequentatore delle scuole, e tutto amore allo studio, emulò sempre i migliori condiscepoli, e sempre ottenne in ogni corso l'onore dei premi i più distinti. Il gruppo — *Ercole che soffoca Anteo* — da lui eseguito per concorso, gli guadagnò una grande medaglia, e quel che più monta, il plauso dello stesso Canova.

Divenuto artista in tutto il senso della parola, ornò di suoi pregiati lavori parecchie città, oltre la natale, e Cesena, per tacere di altre, altamente si pregia di avere nel proprio Camposanto un suo monumento, ove, se la dolce e maestosa figura del Cristo non bastasse ad attestare la valentìa dello scultore, l'altra figura ignuda del vecchio paralitico, tutto aggrinzito ed incurvato sotto il peso degl'anni, è opera così stupenda, che, all'avviso di autorevoli artisti, vivrà secoli di luminosa esistenza.

Nel 1848 il sacro fuoco dell'artista fu vinto da quello del cittadino che ha una patria da rivendicare, ond'esso cambiò lo scalpello nella carabina, e partì per la guerra.

Ritornato fra le mura domestiche, addoloratissimo per l'infausto successo di quella guerra, trovò conforto nell'abbandonato scalpello da cui trasse nuove fronde alla sua corona d'alloro.

La patria ne piange amaramente la perdita!

Marco Comirato moriva settuagenario in Venezia sua patria nel 4 settembre dello scorso anno. Fu pittore di molto ingegno ed attitudine; ma la sua timidezza, la sua incertezza lo confinarono quasi sempre nel ruolo d'un artista secondario. Profittavano della di lui valentia pittori meno abili ma più fortunati, ai quali egli locava la sua opera per tenue prezzo, sicchè visse oscuro e morì poverissimo.

— In Milano cessavano non ha guari di vivere l'architetto Fermo Zuccari e il pittore Giuseppe Bisi, l'uno nell'età di anni 60, l'altro di 82. Il Zuccari ebbe ingegno pronto e svegliato, possedette il vero criterio dell'arte pura e giusta, non forviata dalla *straniomania*, nè dalla proclività alle moderne licenze. Forse appunto per ciò, e per un certo suo naturale istinto d'indipendenza e di poca arrendevolezza in fatto d'arte, ebbe pochi lavori, e non resta opera di entità che possa ricordarlo. Fu nientemeno ottimo cittadino e distinto patriota.

Giuseppe Bisi, paesista di alto merito ed insieme pittore di storia, fu per molti anni professore nell'Accademia di Brera, ove crebbe all'arte parecchi nobili ingegni. Riescì eccellente negli *studii sul vero*, ai quali attese per oltre a mezzo secolo, e di cui un suo veritiero biografo recentemente scriveva essere espresso il vero con tale magìa d'arte, che qualunque *paesista più illustre potrebbe con orgoglio apporvi il nome.*

Giuseppe Croff, scultore lombardo finiva i suoi giorni, in età ancor fresca, il 20 novembre, a Torno, sul Lago di Como. Le sue opere sono sparse in molti luoghi della Lombardia: la migliore vuolsi quella posseduta dal marchese Antonio Busca, il doviziosissimo del patriziato milanese.

— Anche il fantastico pittor decoratore Carlo Scrosati cessò di vivere in Milano al principio del mese di dicembre. Fu professore, negli ultimi suoi anni, nell'Accademia di Brera. Egli ed il Sidoli, già da parecchi anni decesso, avevano introdotto in Lombardia uno stile faragginoso ed ardito che tendeva ad unire la sobria severità del quattrocento colle licenze ridondanti del seicento. Checchè possano averne detto i puristi, non può ne-

garsi agli ornamenti dello Scrosati il merito del grandioso concetto e della perfetta esecuzione, laonde per molti anni ebbero gran voga fra noi.

— Ed ecco ancora un altro estinto! GIOVANNI GIACOMO PEZZI, l'*avventuriere onorato*, come da noi lo si chiamava, moriva non ha guari poverissimo in Venezia sua patria, già sessagenario. Con buon criterio e con brio egli scrisse dell'arte, di cui era intelligente, nei giornali di Milano e di Venezia, e nell'epoca di sua fortuna avevasi formata una bella raccolta di lavori de' migliori artisti contemporanei che fiorivano nella Lombardia. Il Pezzi fu giovane bellissimo, educato e cortese; ebbe caldo e delicato sentire. Sprezzò le seduzioni della sorte, perchè le ravvisò troppo inferiori alla nobiltà del suo animo; e ciò forma il maggiore suo elogio.

M. C.

Federico Faruffini:

Annunziamo una nuova perdita. In Perugia, il 16 dicembre scorso, spegnevasi il pittore Federico Faruffini, nativo di Pavia ed educato alla pittura in mezzo alla gioventù più valorosa dell'Accademia milanese. Non sono dieci o dodici anni che egli, poco più che ventenne, esordiva all'Esposizione di Brera con alcuni quadretti ricchi di un sentimento arguto e delicato. L'opera che lo collocò nella giusta estimazione del pubblico fu la grande tela raffigurante il colloquio tra il duca Valentino Borgia e Niccolò Macchiavelli. Se non mancavano i difetti, sovrabbondavano le qualità d'un ingegno colto, ardente, originale. La medaglia d'onore per esso ottenuta all'Esposizione dei Campi Elisi, a Parigi, nel 1866, non può essere spregiata, poichè è un testimonio sicuro del suo merito. A Parigi visse alcuni anni sperando una posizione; visse in quel paese, dove le riputazioni si fanno e disfanno da particolari influenze e da devozioni servili. Il Faruffini era troppo sdegnoso di coteste sfere e di simili atti per mietere di quelle messi privilegiate. Egli dovette abbandonare il campo coll'animo più amareggiato che mai. Ridottosi a Roma, anche quell'ambiente gli riuscì grave: crebbe forse il turbamento d'un animo di più in più ulcerato, tanto da abbandonare la pittura per la fotografia, vendendo e sperdendo le opere sue migliori.

Non conosciamo ancora le circostanze che hanno accompagnato gli ultimi suoi momenti. Certo è che lascia tra quanti lo hanno conosciuto da vicino, e tra noi specialmente, il più vivo rimpianto come di chi colle alte qualità dell'ingegno avrebbe potuto crescere gloria a questa antica terra dell'arte.

G. M.

Andrea Besteghi:

La mattina del 26 dicembre 1869 mancava ai vivi il prof. Andrea Besteghi, pittore di merito distinto, e già direttore della R. Accademia di Belle Arti nella città di Ravenna. Lasciò di sè desiderio in quanti lo conobbero ed una cara memoria in quanti furono suoi amici. Moriva nell'età ancor vegeta d'anni 52, e veniva meno con lui il decoro che dalla sua mano e dal suo ingegno potevano ancora sperare la patria. Lasciò moglie, fratelli e parenti desolatissimi di tanta perdita.

Il ricordo delle sue private e cittadine virtù vivrà sempre nel cuore de' suoi amici pregevole insegnamento, come il raro esempio della sua vita.

CRONACA

Torino — Album della Società Promotrice di Belle Arti.

Ai componenti la Società promotrice di Belle Arti in Torino, i quali non furono favoriti dalla sorte nell'ultima estrazione dei premii susseguita alla Esposizione del 1869, venne distribuito testè in grazioso compenso un elegante ALBUM, stampato dal Bona con rara nitidezza di tipi e ricco di pregevoli illustrazioni.

Adornano il medesimo cinque incisioni all'acquaforte, le quali ottennero il plauso generale, ed una fotografia del Berra veramente squisita.

I soci hanno ben ragione di essere soddisfatti; e ne è prova non dubbia lo stato assai fiorente della Società, la quale inizia il 1870 con circa *duemila* azioni sottoscritte.

Nella dispensa di febbraio pubblicheremo il Regolamento per la pubblica Esposizione da essa promossa, che si farà nella prossima primavera.

Milano. — Esposizione permanente di Belle Arti:

Era da tempo che in Milano sentivasi il bisogno di aprire, come già fecero altre più cospicue città d'Europa, una Esposizione permanente di Belle Arti allo scopo di migliorare le condizioni dell'arte e degli artisti, aggiungendo lustro e decoro alla nostra città, a niuna seconda per scientifiche ed utili istituzioni.

Noi facciamo plauso a' coraggiosi iniziatori ed agli artisti che li appoggiarono nella nobile impresa, molto più che è a nostra conoscenza essersi già in due adunanze tenute al Club degli Artisti, in via Bigli, discusso ed approvato il progetto di statuto, non che proceduto alla nomina del Consiglio direttivo costituito nelle persone dei sig. Argenti cav. Giosuè, scultore; Barzaghi cav. Francesco, scultore; Bianchi Luigi, pittore; Brambilla Gio. Batt., amatore; Induno cav. Gerolamo, pittore; Miglioretti cav. Pasquale, scultore; Sangiorgio cav. Abbondio, scultore; Stefani Luigi, pittore; e Valentini Gottardo, pittore.

Il numero dei membri del Consiglio direttivo non è però completo, e sappiamo come si stieno facendo le opportune pratiche presso i nostri più cospicui mecenati onde abbiano ad appoggiare anche coll'opera un'istituzione da essi accolta con molto favore.

In una prossima seduta, appena completato il Consiglio direttivo, questo procederà alla nomina di un giurì artistico, che sarà incaricato dell'accettazione delle opere e di proporre le opere meritevoli d'essere acquistate coi fondi sociali.

I soci, a termini dello statuto, sono divisi in tre categorie: *perpetui*, paganti la somma di almeno lire 100, una volta tanto; *effettivi*, pei quali è fissato un contributo annuo di lire 20; *annuali*, paganti lire 2 annue, col diritto di accesso personale alle sale dell'Esposizione.

Riserbandoci a parlare più a lungo di questa nascente istituzione appena avremo raccolto intorno ad essa più precisi particolari, facciamo intanto plauso alla nobile impresa augurandole il più rapido sviluppo, mercè l'attivo concorso degli artisti i più interessati alla sua riuscita, nonchè l'appoggio morale e materiale di tutta la cittadinanza milanese.

L'Esposizione sarà aperta al pubblico nel mese di gennaio, in un adatto locale, in via Palermo, dove la Rappresentanza, composta dei signori Rossi prof. Alessandro, scultore; Crippa Luigi, scultore; e Giacomo Cattadori, terrà anche il proprio ufficio per le iscrizioni e relativi incumbenti.

A complemento di queste notizie possiamo fin d'ora aggiungere che una parte degl'introiti sarà erogata per costituire una cassa di sussidii agli artisti impotenti al lavoro per vecchiaia e infermità.

Venezia. — Monumento al pittore Ludovico Lipparini:

Nelle ultime ore dello scorso anno scoprivasi nell'atrio dell'Accademia di Venezia un monumento a codesto artista, che fu professore di pittura in quell'Istituto.

Tale monumento onora altamente chi lo fece innalzare, ed è la più eloquente biografia dell'uomo a cui è dedicato.

Noi, come i posteri nostri, potremo certamente discutere l'artista, non potremo peraltro mai mettere in dubbio le doti dell'animo del prof. Lipparini.

Il piccolo monumento, composto da un busto sostenuto da una mensola e da una lapide, gentilmente ornata, è opera molto bella del bravo sig. Antonio Dal-Zotto, giovane scultore che si fa osservare da qualche tempo per opere seriamente pensate, ed eseguite con mano intelligente e con ottimo gusto.

Padova. — Affreschi di Giotto nella chiesa dell'Arena:

Monumento prezioso per l'arte sono gli affreschi di Giotto nella chiesa dell'Arena di Padova, della quale, per un recente Decreto del ministero di grazia e giustizia, prese possesso quel municipio. Dietro proposta della Commissione conservatrice dei monumenti, la Giunta municipale decise di por mano al restauro di quella parte dei freschi suddetti, che stanno sopra alla porta d'ingresso, e che rappresentano i *Novissimi*, nei quali il rigonfiamento dello intonaco era già cominciato da un pezzo, e cresciuto poi di molto in questi ultimi tempi. A compiere sì difficile impresa si fece venire da Pisa il prof. cav. Guglielmo Botti, noto per ristauri che fece agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel cimitero pisano. In qual modo il cav. Botti disimpegnasse l'incarico avuto, e come l'opera sua superasse ogni aspettazione, ce lo narra quell'illustre scrittore di cose d'arte, ch'è il marchese Pietro Selvatico, giudice competentissimo in argomento. « Il cav. Botti (così scrive il Selvatico in un articolo inserito nel *Giornale di Padova*) si recò tosto fra noi, e senza indugio si pose all'opera con un coraggio che non potea venirgli se non dalla sicurezza della sua valentìa. Usando egli d'una diligenza veramente meravigliosa, scompartì in vari pezzi l'intonaco sollevato ed in parte anche sfracellato, e lo fe' mediante apposita gomma aderire ad un pannillino fermato su di un telaio, senza che briciolo ne andasse perduto. Compiuta la difficilissima operazione, a guastar la quale un solo moto involontario sarebbe bastato, levò l'arricciato già fradicio per surrogarne altro composto di fortissimo cemento, e a questo nuovo riappicò l'intonaco portante il dipinto, con tanta precisione da non cagionare il menomo spostamento; sicchè tutti i pezzi si unirono nella giacitura medesima in cui erano originariamente, e così saldamente, da escludere ogni presumibile pericolo o di nuovi rigonfiamenti o di cadute. Chiunque abbia visto prima lo stato misero di quell'intonaco, e lo riveda ora, la cosa deve quasi parere portento ».

Onori ad Artisti Italiani all'estero:

— L'esimio incisore cav. Tommaso Aloysio Iuvara, del quale diede la nostra *Rivista* la biografia ed uno splendido saggio del suo bulino, avendo prodotto in Pietroburgo la stupenda sua incisione la *Madonna di Napoli*, venne eletto, a unanimità di voti, membro di quell'Accademia imperiale ed insignito da quel Sovrano della decorazione dell'Ordine di S. Stanislao. Facendo eco a tali onori mandati dall'estero, il Governo italiano fregiava, il 10 dicembre ultimo, l'artista insigne del grado di uffiziale nell'Ordine della Corona d'Italia.

— Lo scultore genovese Giulio Monteverde, già menzionato con lode in queste colonne pel suo gruppo premiato all'Esposizione internazionale di Monaco, fu onorato dell'acquisto di quell'opera veramente ragguardevole da S. M. il Re di Wurtemberg, noto per il gusto squisito di scelta nell'apprezzare e patrocinare le arti, come ne fecero fede gli acquisti da lui fatti testè del gran quadro del nostro cav. Alberto Pasini, la *Carovana del deserto*, e i *Danzatori arabi* di Promentin, due gemme artistiche di quella splendida Mostra bavarese.

TAVOLE
della presente Dispensa

IL GUADO

Acquaforte di Adolfo Bignami, *da Firenze.*

L'étang mistérieux, suaire aux blanches moires,
Frissonne; au fond du bois, la clairière apparaît;
Les arbres sont profonds et les branches sont noires;....

Là, oltre l'acqua, oltre la pianura — nell'orizzonte — ci sembra di leggere questi versi del gigante di Guernesey.

Versi che dipingono, paesaggio che parla.

Campagna e poesia — due voci, due inni, due anime.

Distillatori dell idea, poeti in berretto da notte, fotografi camuffati da artisti — se voi ci annunzierete che abbiamo visto troppo nell'acquaforte del Bignami — e noi vi risponderemo che siete la verità e la ragione in carne ed ossa; poi vi lasceremo nella loro compagnia, e ce ne andremo — scapestrati! — per i campi — attraverso l'erba e le selve — per la terra libera della fantasia.

IN ORAZIONE

Acquaforte di Federico Pastoris, *da Asti.*
(*Quadro dello stesso, esistente nel Museo civico di Torino*).

Pagina tranquilla del monachismo — questo vecchio e tarlato *in folio.*

Tranquilla — o tale almeno per l'apparenza. Poichè ben sovente il silenzio dei claustri non vuol dire il silenzio delle memorie; — ben sovente la quiete della chiesa non è la quiete dei desiderii; — ben sovente — all'alba — i rintocchi del mattutino strappano un urlo rabbioso al povero frate...

« *Qui ergo se abstrahit a notis et amicis, approximabit illi Deus cum angelis sanctis* ». La Fede, bianca musa, dettò queste parole a chi scrisse l'Imitazione; — poi l'Ironia sopraggiunse — e ghignando, le sottolineò.

Pagina di artista e di osservatore. Sei personaggi, sei tipi. Non si può sbagliare. Dei quattro Domenicani, il più alla buona, il più zelante, il più credenzone è quello che sta entrando nella chiesa; lo palesano le forme, la movenza, la maniera dell'inchino. Dietro viene una testa canuta, un burbero profilo; — è il famoso predicatore, l'uomo-tuono, l'invincibile sillogista. Quest'altro è il padre guardiano senza dubbio; — statura imponente, aria grave; — procede meditando, a capo chino, le mani a tergo, e fra le mani un libro di preghiere. Stoffa da inquisitore, se tornassero i bei tempi. In mancanza di meglio, lo spauracchio del convento.

A sinistra del guardiano, un chiericotto, i cui folti e corti capelli paiono già disporsi a cerchio come in aspettazione della chierica. Bellissima testina del resto.

Nel fondo, il crocifero — figura piuttosto imbecille — come abbisogna.

Questa la parte un po' comica. Rimane la parte seria. Rimane il genuflesso — figura solitaria e misteriosa — forse un Fernando che non può scacciare dalla mente qualche volto adorato — una vittima insomma.

Pagina tranquilla — o tale almeno per l'apparenza.
Pagina profonda — e l'acquaforte rivalizza col dipinto.

GIOTTO

Modello in gesso di Pietro Ropolo, *da Torino.*
Schizzo ad acquaforte di Celestino Turletti, *da Torino.*

Il suo gregge pascola quetamente nella prateria; — ed egli, l'immaginoso fanciullo di Vespignano, si è posto per terra, e con una pietruzza va marcando sulla roccia i contorni degli oggetti che gli stanno dinnanzi.

Forse quello è il disegno che desterà meraviglia in Cimabue; — domani forse il pastorello abbandonerà le native colline ed il gregge per seguire a Firenze il celebre pittore.

Alla immensa placidezza del verde, succederà l'immenso fulgore della gloria.

Nella statua — vincitrice del premio all'ultimo concorso triennale dell'Accademia torinese — come alto il pensiero, così pure gagliarda, intensa è l'espressione.

Splendido esordio di un giovane, da un altro giovane interpretato. Nel suo libero schizzo, il Turletti trasfuse, fissò la geniale scintilla che anima quella creta.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

A. Bignami inc. C. Lovera imp.

IL GUADO

Federico Pastoris dip e inc

C. Lovera imp

IN ORAZIONE.

A. Ropolo modellò GIOTTO ADOLESCENTE C. Turletti inc.

L'ARTE IN ITALIA

CONGRESSO ARTISTICO

ED ESPOSIZIONE DI ARTI BELLE DA TENERSI IN PARMA

nel Settembre 1870.

Poichè generalmente notossi di soverchia brevità il tempo conceduto per inviare opere alla mostra nazionale d'arti belle, se, giusta il manifesto dell' 8 novembre 1869, avesse ad aprirsi nel maggio del volgente anno, questo Comitato esecutivo stimò opportuno deliberare definitivamente che tanto la mostra quanto il Congresso (il quale deve accader simultaneo) vengano protratti al cominciare di settembre del medesimo anno. — Il grandioso palazzo della Università parmense degli studi sarà sede alla mostra: poscia, ed a norma del prevedibile concorso, si assegnerà adatto luogo al Congresso; ed ogni più viva sollecitudine verrà posta affinchè gli allestimenti risultino adeguati alla festiva occasione, al fatto solenne.

Rimangono inalterate l'altre cose tutte, che dichiararonsi nel ricordato Manifesto, come in riguardo all'essenziale concetto, così ai provvedimenti per procacciare diminuzione di spendio negl'invii, ed i possibili mezzi d'acquistare opere meritevoli. Al che può aggiungersi fin d'ora essere stabilito di porgere segni d'onore per le opere appunto le quali si giudichino di pregio che le distingua dall'altre. Già i cultori dell'arti belle concorsero da tutte parti d'Italia in quella prima palestra, che fu aperta in Firenze del 1861. Allora si conobbe il valore di non pochi, i quali salirono tosto a più larga nominanza; eglino poterono eziandio accendere nobile emulazione in altri, ed essere scuola e sprone a progresso; molti giovani, fuor di dubbio, si saranno intanto maturati al nobile sperimento: però è a confidar che il novennio corso da quella alla prossima gara non sia scarso di confortevoli frutti.

Giova adunque rammentare (conforme annunziavasi precedentemente) che si accetteranno lavori eseguiti nell'accennato periodo; vale a dire dal 1861 in poi. Ond'è, che, non solo rinnovasi agli artisti invito di dar prova di sè; ma eziandio i direttori di pinacoteche pubbliche o private, ed i possessori di cose d'arte, bastevolmente pregevoli, son pregati di concederle, potendo, alla mostra artistica del 1870. Per quest'uopo vorranno indirizzarsi alle Accademie ed agli Istituti per le arti del disegno nelle rispettive provincie, ai quali è fatto

ufficio, affinchè costituendosi in Sotto-Comitati, e dove sia mestieri, nominando Giunte nelle città minori, corrispondano col Comitato esecutivo, secondo gli ordinamenti che saranno spediti fra breve.

Se gli artisti mostraronsi animati dal migliore volere, e penetrati dall'importante scopo della duplice solennità fin dal primo annunzio di essa, vie più lo saranno ora che nè angustia di tempo, nè difetto di positive dichiarazioni possono cagionare incertezza od impedimento. La festa del 1861 era un grande insieme, in cui si chiamava l'Italia a misurare le proprie forze nella universalità dell'arte, dalla cultura dei campi alle officine fabbrili; dai tentativi industri ai magisteri del bello. La festa del 1870 riguarda solo questi ultimi; ma per fini superiori al divisamento d'una semplice mostra; passata la quale, nulla rimane che di necessità si rannodi al futuro ed operi con efficacia ad utili novazioni, e ad incremento non effimero. Dall'adunarsi del Congresso artistico e dall'aprirsi della mostra nel tempo medesimo, questa è per ricevere impronta nuova, perciocchè le opere esposte parleranno eloquenti agli uomini insieme congregati nel pensiero di ricostituire e raffermare una potenza che primeggiò a lungo fra tutte le genti, ed a tutte insegna pur ora con le opere degli antichi maestri italiani per che modo si arrivi a grandezza. E già molti stranieri hanno imparato a percorrere la splendida via; noi lo vedemmo, e lo vediamo nelle mostre internazionali oltr'Alpe; potremmo noi rimanerci addietro? Uniamoci, per una parte a riconoscere i nostri odierni elementi; per altra parte, a vantaggiarcene come più sia dato. L'Esposizione dimostri vivo sempre il buon germe; il Congresso cerchi le guise di ritornarlo a vigoroso germoglio.

Pel Comitato esecutivo

IL SEGRETARIO P. MARTINI.

CIRCOLARE

alle Presidenze degli Istituti di Belle Arti in Italia.

Dall'acchiuso novello invito agli artisti, codesta illustre Presidenza conoscerà come siasi deliberato di protrarre al settembre prossimo venturo il Congresso artistico e la Mostra italiana d'arti belle, da tenersi in questa città nella nota occasione dell'inaugurarsi una statua al Correggio.

Conoscerà pure essersi fatto assegnamento sul gentile concorso di codesto spettabile Istituto nel porre in atto un'impresa, l'importanza della quale, rispetto all'arte italiana, non può revocarsi in dubbio. Il Comitato esecutivo adunque (in rispondenza di ciò ch'è significato nell'invito o manifesto) fa preghiera ai varii Istituti patrii per le arti graziose, affinchè, accettando di costituirsi in Sottocomitati per disporre convenevolmente quanto è opportuno, come al Congresso così alla Esposizione, si compiaciano, quanto all'Esposizione:

1° diramare i suddetti inviti fra gli artisti tutti di codesta provincia, confortandoli a contribuire al buon esito della Mostra con 'invio di loro opere, o recenti od eseguite dal 1861 in poi:

2° ove gl'Istituti posseggano di tali opere, e sappiano esserne in qualche pubblica o privata galleria, far officiò affinchè vengano conceduti e spediti alla Mostra predetta;

3° raccogliere le opere che si offrano, e si accettino; dare avviso del numero di esse, dell'arte in cui sieno condotte, e di tutt'altro che venga preordinato nel Regolamento, che s'invierà fra non molto;

4° se vi hanno accademie, o scuole d'arte in città o luoghi minori, compresi nella cerchia a cui possa estendersi l'ingerenza di codesto Istituto, pregarle a costituirsi in Giunte, per còmpito uguale a quello che affidasi, e si spera accetto, ai Sottocomitati.

Quanto al Congresso, del quale, pur di corto si spedirà il Programma ufficiale, pregasi codesto Istituto ad eleggere un proprio Rappresentante, che intervenga all'anzidetto raduno per avvalorarne le discussioni e le deliberazioni coi propri lumi, e coll'esporre i pensamenti di codesto onprando Consiglio.

Nelle cose già espresse è mestieri avvertire più specialmente ad un grave punto: quello cioè che sguarda le opere offerte, essendo manifesto come non tutte possano accettarsi. Egli è vero che l'Esposizione ha il precipuo fine di recar testimonianza delle condizioni odierne dell'arte italiana, il che importa raffronti tra i varii stadii del merito; ma questo Comitato reputa necessario attenersi al principio, che saggiamente si tenne per base in occasione della Mostra fiorentina del 1861, « non essere ammissibile la mediocrità in arte ». Dal buono all'eccellente vi ha gradazioni, che permettono a bastanza gli accennati raffronti; è poi a considerare (per secondo il gusto e le opinioni varie) le scuole, il fare, gli stili diversi, che eziandio porgono il destro ad istituir paragoni. Ma fa di mestieri che la scintilla dell'ingegno si mostri, qualunque sia il modo con cui si vegga splendere. Tale scintilla non uscirà da' lavori mediocri; i quali non potranno rappresentar mai l'arte di una nazione. Proposito nostro è che l'arte vera sia rappresentata; quell'arte che annunzia elementi a progredire ne' giovani; a perfezionarsi vieppiù, od almeno a non indietreggiare ne' provetti; a campeggiare essa con quella potenza, che la rende l'espressione più sublime del bello.

Essendo pertanto forza non allargarsi nell'accettazion de' lavori, un'altra preghiera è d'uopo indirizzare a codesto Istituto, ed alle Giunte che sia per nominare, affinchè quello e queste vogliano deputar Commissioni nel proprio seno, chiamando anche (se dalla delicatezza loro sia reputato opportuno) altre competenti persone a giudicare dell'ammissibilità, o meno, delle opere offerte.

Questo Comitato si conforta nella certezza che codesta illustre Presidenza vorrà cortesemente accogliere le indicate preghiere, e significarlo entro il più breve termine possibile al Segretario del Comitato medesimo, a cui esso ha delegato la propria rappresentanza e l'incarico delle corrispondenze, per amore di speditezza, e per serbare unità nell'officio centrale.

Il Comitato ritiene che quegl'Istituti i quali già trasmisero cortesemente la nota degli artisti, a cui inviarono il primo invito, vorranno far giungere agli stessi il secondo, e spera che agli altri Istituti, da cui venne omessa tale necessaria indicazione, piacerà ora non dimenticare di porgerla. Prega altresì a dar notizia delle Giunte nominate, e delle Commissioni deputate a giudicare dell'ammissibilità delle opere. Confida per ultimo nella benevola cooperazione, di cui accada ulteriormente pregare gli Istituti predetti; ai quali si offrono da chi scrive anticipati ringraziamenti e sensi di estimazione, di rispetto, di fraterna scambievolezza.

Pel Comitato esecutivo

IL SEGRETARIO P. MARTINI.

SCULTURA

DI ANTONIO TANTARDINI DA MILANO, SCULTORE

e della sua statua in marmo IL GENIO DELL' INSURREZIONE

Sinceramente amico dell'arte e degli artisti, perocchè e l'una e gli altri tenessero tuttavia in onore questa nostra Italia, quando nel restante trovavasi in fondo d'ogni miseria, ed oltracciò l'ammirazione per quella e la famigliarità per questi fin dalla prima giovinezza anteponessi al culto di quella scienza a cui avrei domandato le ragioni della mia sussistenza ed al sodalizio de' condiscepoli; fra le opere contemporanee che meglio fermassero l'attenzion mia e mi traessero a pronostici i più lieti, non esitai a distinguere quelle dello scultore Antonio Tantardini della mia città, come non posi tempo in mezzo a stringermi a lui d'affetto, come quegli che pari all'ingegno io discoprissi possedere altezza di propositi e bontà somma di cuore.

Della quale penetrazione avuta assai anni addietro e quando appena il Tantardini aveva fatto capolino alla pubblicità, molto mi felicito ora, per ciò che quanto io avessi a lui, preso ne' primordii da tal quale scoraggimento, augurato, egli abbia poi di lunga mano colla eccellenza delle opere sorpassato.

Per chi vorrà della storia dell'arte italiana de' nostri tempi occuparsi in avvenire — e dovrà aprire più d'una pagina alle gloriose gesta degli artisti lombardi, massime scultori — io chiamato a dichiarare quest'ultima creazione del Tantardini che è il *Genio dell'insurrezione*, reputo tornerà gradito che sotto brevità dica innanzi alcuna cosa di sua carriera, onde sia manifesto come a questa michelangiolesca fattura non sia venuto d'un tratto, ma piuttosto per gradi e quasi per una serie d'altri artistici capolavori.

Milano, io l'ho già detto, fu patria a Tantardini, essendovi nato nel 1829 da onesti ed agiati genitori. Chiaritosi tosto per l'arte scultoria e messo alla scuola del disegno nell'Accademia di Brera, vi crebbe egregiamente a quelle discipline di pari passo come nelle pazze mariuolerie, le quali non sono mai compagne di mente ottusa, ma che anzi accusano la latente favilla dell'ingegno, se è vero quel che Seneca lasciò scritto *nullum numquam magnum ingenium sine mixtura dementiæ.* E qui potrei narrare di lui i più ameni aneddoti da sbellicar dalle risa, se non temessi discostarmi troppo dall'argomento ed andare in lunghezze. Solo a sdebitarmi anche intorno a questo tema non lascerò d'accennare come in lui l'invenzione, l'imitazione degli altrui caratteri e lo spirito abbondino tuttavia in modo da sorprendere e da essere desiderato ovunque come la vita di una brigata.

Fortunatamente ebbe a primo maestro nell'arte plastica quel sommo scultore che fu Felice Figini, che se non molto lasciò e molto non diè per Italia a parlare di sè, colpa d'animo indipendente e di sfortuna; non è però men vero che quanto fece sia all'altezza delle opere migliori uscite dallo scalpello, e ciò affermo senza tema d'essere smentito da chi ebbe agio d'ammirarle. Qual maraviglia allora che Antonio Tantardini avesse, dietro i di lui ammonimenti, ad informarsi al più riposto magistero, alla più giusta estetica dell'arte?

Usò di poi allo studio di Vincenzo Vela, quell'illustre che con Duprè tiene ora in Italia il campo nella scoltura, e quivi si formò al genere grandioso e monumentale, come al gentile e delicato s'era fatto presso il Figini, accogliendo così nell'animo que' germi, che poi avrebbero ampiamente fruttificato, quando, libero dalle pastoie della scuola, si sarebbe dato alla propria maniera di fare.

A ventun anni incominciò per lui questo tempo; perocchè già padrone d'un proprio studio, esordisse al pubblico esponendo all'annuale mostra di belle arti nel palazzo di Brera il *Geremia piangente sulle ruine di Gerusalemme*, statua colossale, che un cotal po' ancora sentiva del genere del Vela, il qual voleva pochi imitatori, ma che moltissimo piacque tuttavia. A questa, e direbbesi a eguali intenti foggiata, tenne dietro la statua del *Caino dopo il delitto*, e se per quello che spetta alla trovata devesi dire essersi ispirato, come nel Geremia, al biblico concetto, nella esecuzione, a mio sentimento, parmi abbia egli fatto ancor meglio.

Condottosi poscia per ragione di domestici affari in Germania, ebbevi allogazioni artistiche onorifiche assai, fra le quali i busti di que' due sommi intelletti che furono Goëthe e Humboldt; e non era che in sua facoltà di accettare d'essere professore della imperiale Accademia di Vienna, ma ricusò, perocchè il sentimento nazionale e l'amore alla sua terra natale vincessero in lui ogni altro interesse.

Nè poco merito gli si dee ascrivere per ciò; perciocchè il di lui nome non poggiasse ancora alto così da far assegnamento in patria su commissioni, molto più dove Vela trovavasi nell'apogeo di sua fortuna, e con lui altri già egregi e conosciuti, come Fraccaroli e Cacciatori, Magni e Strazza, Sangiorgio e Puttinati; a non dire dell'illustre Marchesi, il quale già i suoi concittadini ingiustamente deprimevano, come per lo addietro lo avevano forse un po' di troppo esaltato.

Ritornato a Milano ebbe a lavorar monumenti funebri per Zara, per Roveredo e per Bucharest; ma comunque egli vi ponesse abilissima la mano e conseguissero ne' luoghi di loro destinazione assai lode e plauso, non avevano nel suo paese quell'eco che valesse a ricordarne il nome e a circondarlo di quella aureola popolare, la quale è pur tanta parte nell'artistico successo.

Sopravvenuti i politici avvenimenti che condur ci dovevano al conquisto della nazionale unità e indipendenza, come altri artisti avevan fatto fra noi, massime i pittori Induno, Pagliano e De Albertis, anche il Tantardini gittò lo stecco e lo scalpello e indossata l'assisa del volontario garibaldino, fece le campagne tutte, dal 1848 al 1859.

Rasserenatosi il cielo della patria nostra, fatta omai libera dallo straniero, ritornava il nostro Tantardini ai primi amori dell'arte, quasi portandovi una passione maggiore e più virili propositi.

Eccolo infatti intorno alla statua colossale del Mosè, e non ispaurito dal medesimo tema trattato dallo insuperabile Bonarotti, destinandola a diverso scopo, la fece nondimeno camminando sulle orme di questo grande, che s'ebbe davvero ragione d'appellare, giuocherellando, com'era vezzo de' suoi tempi, col nome:

Michel, più che divino, Angiolo in terra.

Quando l'ebbe in gesso compiuta, maravigliandone della perfetta riuscita, mi rammento avergli detto che chi sì eletta opera aveva saputo concepire ed eseguire, nulla più avesse omai a temere, e tenesse in pugno davvero l'avvenire. I fogli cittadini ne tessero così meritati encomii, che la veneranda Fabbrica del nostro duomo gliene allogava l'esecuzione in marmo, credendosi allora di collocarla nella nave destra di contro alla cappella della Madonna dell'Albero, in un colla statua d'Aronne, che si ordinava allo scalpello pur valentissimo del professore Giovanni Strazza. È a desiderarsi che questi due veri capolavori trovino sollecita e opportuna collocazione, poichè si mutarono i propositi della Fabbrica, e critici d'ogni risma

vollero questa o quella località additare, nè peranco si sono accordati; acciò il pubblico non sia più a lungo frodato d'ammirarli e crescano per tal modo gli interessi di curiosità pel forastiero che visita la metropoli lombarda.

Questa grandiosa opera puossi dire aprisse il glorioso stadio percorso di poi dal Tantardini nell'arte; perocchè le opere sue si vennero da quel dì succedendo con una fecondità maravigliosa, e maravigliosa dico, perchè nessuna di essa rimanesse al di sotto dell'usato valore dell'artista: tutte, qual più, qual meno, nessuna però eccettuata, degnissime di lode.

Così si ammirò la *Nostalgia*, bellissima statua giacente, all'Esposizione seguita a Firenze nel 1861 e per cui venne premiato; quindi vinse al concorso municipale col suo progetto di monumento a Cavour, del quale eseguì la statua che raffigura l'Italia (poichè quella del Cavour fu affidata al Tabacchi, or professore di scoltura nella torinese Accademia Albertina), ed è opera veramente classica e per la splendidezza delle forme maestramente modellate e per le difficoltà vinte della posa e per l'artificio ond'è panneggiata.

A lui fu pure aggiudicato nel concorso pel monumento in Pavia al celebre matematico Antonio Bordoni l'onore d'eseguirlo e, scostandosi in esso dal classicismo, trattò con sì forte disinvoltura il realismo che vi si vorrebbe sostituire, da inferirsi aver egli quasi risolta la questione che da tempo si agita in proposito; e la statua che reca le sembianze di quel distinto intelletto è una delle più belle cose artistiche che decorino l'università ticinese.

Chi entrando nella nostra stupenda cattedrale dall'ultima porta a destra si incammini difilato al fondo, si abbatte nella cappella della *Natività della Vergine*. Il palio d'altare la rappresenta in un magnifico bassorilievo che vi trasporta ai tempi del Donatello. Quell'artefice quattrocentista che lo scolpì non è altro che il nostro Tantardini.

Da questo stile, padrone dell'arte sua, il nostro scultore trasvola con non minore perizia all'altro più grandioso in cui è gigante Michelangelo, e collo *Arnaldo da Brescia*, l'austero monaco che primo bandì la riforma, compì tale statua da imporre a' più difficili da doversi proclamare fra le meglio palliate de' nostri tempi, e da costituire il più prezioso ornamento di quella villa principesca in Desio, che è proprietà del deputato avv. Giovanni Antona Traversi. Nè questo è leggier merito ove si avverta che là vi stiano altri egregi capi d'arte raccolti, fra cui il celebratissimo gruppo del *Faust e Margherita* pur del medesimo Tantardini. In esso, anzi tutto, va dato plauso alla fortunatissima invenzione, avendo ideato la semplice e pura giovinetta presso all'ardente e sensuale amatore nel punto in cui ella fatto l'amoroso esperimento del fiore strappandone le foglie, l'ultima rimasta le ha detto ch'ei l'ama, Faust esaltandosi alla gioia di lei esclama:

No, non tremar! Di queste
Mani la stretta, e quest'occhi di foco
Ti rivelano ciò che labbro umano
Non ti potrebbe rivelar: quel pieno
Abbandono di noi, quella celeste
Voluttà, che nè fin, nè fisso loco
Trovar mai può; che debbe eternamente
Durar, perchè saria la disperanza
Sola il termine suo... No, no! nè meta,
Nè fin..... (1)

e serrandola al petto, tenta darle il primo bacio. Che se l'invenzione tradusse egregiamente il concetto dell'illustre poeta alemanno, la diligenza e finezza d'esecuzione sono impareggiabili. Il medesimo subbietto in minori dimensioni e con tali varianti da farne un nuovo originale trattò poscia egli pure e, inviato alla scorsa esposizione internazionale di Monaco di Baviera, così invaghì quel monarca, da non por tempo in mezzo ad acquistarlo, e fu l'unica opera, pur troppo, ch'egli acquistasse in quella sua nazionale solennità.

Nella scoltura di genere mista al più corretto gusto ornamentale si provò con non dissimile successo e ne son documenti onorevolissimi i diversi monumenti non solo succitati, ma ben altre opere, come una *fontana con putti* per il principe Milosch della Servia; altra con gruppo di putti colossali per il conte Dietrichstein di Vienna; il monumento pei caduti nelle patrie battaglie, trascelto nel concorso indetto dal Municipio di Rieti, e quello pel compianto senatore Ignazio Prinetti, eretto nel

(1) *Fausto*, tragedia di Wolfango Goëthe, traduzione di Andrea Maffei. Firenze, successori Le Monnier, 1866.

gran cimitero di Milano, nei quali provò come, anche senza la parte figurativa, si possan fare cippi e dipogei degnissimi ed espressivi.

Così ne' due monumenti funebri eseguiti l'uno pel milanese rag. Annibale Ravanelli e l'altro per la principessa Ufiate di Madrid, entrambi per bambini, immaginò così leggiadri concetti, animando il primo colla azione di due bimbi defunti, ove il più adulto invita il minor fratello al cielo, e nel secondo trattando *Il sogno dell'innocenza*, ambo entro ricche e bellissime culle, dimostrò come diverso sia il dolore per la tenera prole perduta, come sia un dolore non cupo, non di funeste immagini ispiratore, e queste due opere riuscite veri idilii dell'arte, più che di una mortuaria cappella o d'un camposanto, ponno essere, come sono, vaghissimo ornamento d'una sala.

Io non so se mi giovi la memoria a ricordare altri suoi monumenti commemorativi, ne' quali finora tra noi non vi ha certo chi lo avvanzi: so che il cimitero di Brescia ne ha uno in onoranza del generale Teodoro Lecchi; quel di Como altro pei Baragiola e rammento che esposto in Milano nello studio dell'artista vi traesse numeroso pubblico ad ammirarlo; quel di Casalbuttano uno al giovane patriota Bettoni; il nostro di Milano si onora principalmente di quello fatto per la famiglia Scorzino e intorno al quale soffermasi sempre il pietoso visitatore della mesta e grandiosa dimora, potentemente commosso da quella grande ed espressiva statua della *Pietà* che lo sovraggiudica; quindi di quello per l'ingegnere Mazzeri e tra breve vi sorgerà altro per il signor Prandoni, con una statua di donna raffigurante l'*Inconsolabile*, già compiuta, e che, dove l'affetto per l'artefice non mi faccia velo, verrà certo giudicata per eccellente. So finalmente che nelle sale della Società musicale di Como, il monumento rizzato a quella sirena del canto, che fu Giuditta Pasta, è pur uscito dallo scalpello di Antonio Tantardini.

In mezzo a questi lavori serii, grandiosi, solenni in cui il genio di questo illustre mio concittadino ha saputo spiegare tanta ricchezza e talento d'invenzione e rara perizia d'esecuzione, e per cui nulla maraviglia se omai poggi nel primo posto fra i nostri, ha dato all'arte in altri generi non pochi capolavori.

Tali sono, a non dubitare, quella bellissima statua *La Vanità*, modellata alla perfezione, acquistata alla esposizione di Parigi da S. A. il conte d'Aquila; *La sorpresa*, commessagli dal duca Fernando Nuñez di Madrid; *due Bagnanti*, di cui una dovette ripetere già otto volte e l'altra di commissione del barone di Rotschild; *La Pietà*, *La Mestizia*, *La Compiacenza* di grandezza naturale, scolpita pel signor Warner, americano, pel quale condusse pure due busti; *La Leggitrice*, ripetuta essa pure più volte e che gli valse con altre opere sue inviate alla esposizione di Berlino la gran medaglia d'oro fuori classe, come a quella di Oporto ebbe la medaglia d'argento di prima classe, la croce di cavaliere dell'ordine del Cristo da S. M. il re di Portogallo, e come il nostro Governo l'aveva già insignito di quella d'uffiziale dell'ordine de' SS. Maurizio e Lazzaro per avere all'estero tanto validamente rappresentato l'arte italiana, e più tardi (nello scorso anno) di quello della Corona d'Italia.

Poichè sono a tener conto delle onorificenze accordate al nostro artista, debbo a questo punto indicare come egli sia professore onorario dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e di quella di Vienna, e sia membro di quelle di Milano, di Bologna e d'Urbino.

V'ha poi un altro genere di scoltura nel quale egli ha fornito graziosissimi saggi, il genere proprio agli eleganti salotti moderni, e se temendo di andar in lunghezze mi dispenso dal noverarle, faccio eccezione per quelle tre leggiadrìe di *boudoir*, che sono il gruppo *Gli orfani*, *La prima gioia* e *Il primo dolore*, che mai non si ristarebbe dal riguardare.

Dopo tutto ciò non parlerò de' moltissimi busti fatti dal Tantardini in questi ultimi anni, in cui alla somiglianza delle persone ritratte è congiunta tal vita e novità di trattazione da risultarne degnissime scolture, e solo di sfuggita accennerò alle sei statue di grandezza naturale che adornano il palazzo in Firenze della gran trageda Adelaide Ristori, alla quale pure per la di lei casa di Parigi fece una graziosissima *Bagnante*.

Nè lascerò pure senza speciale menzione, comunque non ancora uscita dall'officina dell'illustre scultore, la felice statua rappresentante l'*Industria tessile*, a lui commessa dal deputato Alessandro Rossi pel suo stabilimento manufatturiero di Schio e il monumento a Chiassi, il valoroso colonnello garibaldino caduto nella fazione di Bezzecca, che dietro concorso gli ebbe ad allogare il Municipio di Castiglione delle Stiviere, dove nell'imminente aprile verrà solennemente inaugurato. L'espressione di quell'animoso, che, vestito della celebre camicia, sta come in atto di spingere lo sguardo a indagar le mosse dell'inimico è resa come di meglio non fosse dato: voi ne dividete, osservandolo, le ansie, le speranze, l'ardore; voi ritraendovi risentite una fitta al cuore per la perdita di tanto egregio. Castiglione delle Stiviere andrà superba di questa fattura del Tantardini, ed io pure me ne felicito assai, perocchè, deputato di quel collegio, io mi senta a quella terra legato per molteplici affetti ed interessi.

D'una statua ancora di lui mi resta a parlare e che sta dall'artista ultimandosi, perocchè mi sia caro d'esser primo ad annunziarla pubblicamente, come quella ch'io reputi destinata a suscitare le universali maraviglie e lodi. Non saprei con qual nome designarla, perocchè nè all'autore il richiesi, nè vorrei che altrimenti si denominasse, dove il consenta la modestia di lui, che *Venere celeste*.

La *Venus physica*, patrona di quella sventurata città sepolta sotto le ire del vesuvio, che fu Pompei, era l'espressione della bellezza materiale, la sua perfetta nudità teneva fede al suo speciale qualificativo: codesta bellezza, modellata dal Tantardini, alla perfezion delle forme, di greco archetipo, sovrapponendo il finissimo velo che le denunzia, dir si potrebbe il contrapposto della Venere fisica o terrestre, come ben ci avvertono Platone e Teocrito aver pure distinto le due Veneri gli antichi (1), ed a cui pure han tratto que' versi de' *Sepolcri* di Ugo Foscolo, ne' quali rammenta il Petrarca, ch'ei chiama

> dolce di Calliope labbro
> Che Amore, in Grecia nudo e nudo in Roma
> D'un velo candidissimo adornando,
> Rendea nel grembo a Venere celeste.

Così mi sono condotto, a compimento di questo rapido cenno intorno alle opere di Antonio Tantardini, a dire della statua rappresentante il *Genio dell'insurrezione*, il cui disegno, riprodotto di riscontro a queste pagine, doveva essere a me occasione a intrattenermi di questo riputatissimo artista, di cui si illustra Milano.

Essendo stato aperto dal Municipio della città di Vicenza concorso artistico per il progetto di monumento commemorativo dei patrioti caduti nella difesa di Vicenza l'anno 1848, dal quale col proprio usciva vincente il Tantardini, doveva egli necessariamente recarsi a scrupolo d'interpretare colla massima fedeltà il concetto indicato dal programma della Commissione, che prescriveva di rappresentare nel monumento *Il Genio della insurrezione*, e ch'io svolgo, colle medesime sue dichiarazioni, al lettore.

Posti siffatti limiti alla sua libertà inventiva, studiava egli una figura d'uomo, che i sovrumani e quasi divini attributi di quella astrazione ideale e fantastica che è il Genio della insurrezione, rappresentasse colla freschezza e insieme colla vigoria dell'età

(1) Platone nel *Convito* e Teocrito nell'epigramma XIII.

migliore, colla robusta snellezza della statura, colla mossa impetuosa, ma dignitosa della persona, colla ideale perfezione del nudo, colla copia decorosa ma non pesante di panneggiamenti. Perchè poi simboleggiasse più chiaramente il Genio, gli collocò in fronte la stella augurale che guida gli umani rivolgimenti al compimento dei loro destini. Perchè ognuno vi ravvisasse alla prima il Genio della insurrezione popolare, inesorabile vendicatore di antiche ingiustizie, gli atteggiò la sinistra mano al gesto impaziente di chi sveglia i sonnacchiosi per chiamarli all'armi e gli pose nella destra la spada fiammiforme onde le sacre carte ci mostrano armati i ministri della giustizia divina. Le catene infrante, l'asta spezzata del vessillo austriaco e l'aquila bicipite che egli calpesta sono altrettanti emblemi che contraddistinguono dalle altre insurrezioni quella italiana del 1848.

Come tutti questi giustissimi concetti abbia compiutamente sviluppati il Tantardini, come l'ardimento della faccia, la selvaggia capellatura sdegnosamente abbandonata alle buffe dei venti, l'esecuzione maestra delle forme e l'insieme rispondano ai medesimi, il disegno che si offre ne può far qualche fede: certo che l'impressione che se ne ritrae dal marmo elaborato è solenne, è profonda, nè va errato chi vi riscontra una maniera michelangiolesca, chi la proclama opera stupenda e tale da onorar l'arte italiana altamente.

Il dì che sui berici colli verrà rizzata codesta statua al cospetto della gentile e generosa città — e sarà in quest'anno nella solennità dello Statuto — scoppierà certamente unanime il plauso e suonerà concorde l'encomio sulle labbra d'ognuno all'illustre Artista milanese, che non ha soltanto con essa compiuta un'opera d'arte, ma altresì un'opera di cuore infiammato da' più nobili sensi di patria carità.

Milano, 6 febbraio 1870.

Avv. Pierambrogio Curti.

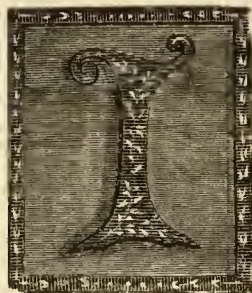
Anniversario in Urbino

Dopo 387 anni, il 6 aprile prossimo si celebrerà per la prima volta in Urbino, con solenne festeggiamento l'anniversario della nascita e della morte di Raffaello.

In tale occasione vi sarà una grande tornata accademica con discorso di *Niccolò Tommaseo* e di *Pietro Selvatico*, e con l'esecuzione di un inno musicato appositamente dal maestro *Agostino Mercuri*. Nella sera si illuminerà a disegno la casa di Raffaello e si terrà una seconda accademia musicale.

Tale festa venne promossa dalla Direzione dell'Accademia artistica *Raffaello*, alla quale si debbono singolari encomii per il gentile pensiero, nella fiducia che col concorso di tutti gli Accademici, la medesima possa riescire decorosa, qual ben si deve, a ricordanza ed omaggio del sommo pittore.

Musei

IL MUSEO CIVICO DI TORINO

Il voto espresso nel 1837 dal benemerito concittadino cav. Gio. Battista Degubernatis, che i suoi aquerelli fossero rimessi al Municipio per servire di studio alle scuole di disegno; l'acquisto di varii oggetti di scavo provenienti da Alba e dall'agro Torinese; la compra del quadro Pietro Micca all'esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, ed il successivo stanziamento di un'annua somma per l'acquisto delle migliori opere di pittura alla summentovata esposizione, e la mancanza in Torino, tra molti altri ragguardevoli stabilimenti, d'un istituto più specialmente destinato a raccogliere le pitture moderne, non che gli oggetti pregiati dei tempi scorsi in ogni genere di arti ed industrie, sono i motivi che diedero luogo nel 1862 alla proposta di fondare ad esempio di altre città cospicue d'Italia un Museo civico diretto allo scopo di supplire alla lacuna predetta, formando una galleria con le opere de' più distinti pittori viventi, ed annettendovi una collezione d'oggetti d'ogni specie sia dei tempi di mezzo, sia di epoca meno remota, ma di utile applicazione alle arti ed alle industrie.

La Giunta municipale accolse favorevolmente questo progetto, e prevalendosi della opportunità della costruzione già ben avviata d'un edifizio civico in via Gaudenzio Ferrari, ne destinò l'intero primo piano a sede provvisoria del Museo succitato, comecchè non troppo adatta in punto di luce a dare risalto ai quadri.

Accomodate le sale a tale destinazione e disposta ogni cosa a dovere, la Giunta municipale emanava il regolamento (2 marzo 1863) per la conservazione e la mostra permanente delle raccolte specificatamente determinate nell'ordine seguente: dipinti e scolture dell'epoca moderna; opere d'arte d'ogni genere de'tempi scorsi: oggetti varii relativi alle scienze ed alle industrie, ne affidò il governo ad un comitato direttivo composto di sei membri, de' quali, due di libera scelta fuori del Consiglio tra le persone più perite nelle scienze o nelle arti, e presieduto dall'assessore delegato alla pubblica istruzione comunale. Spetta al Comitato di proporre alla Giunta l'acquisto di oggetti e l'accettazione dei doni dietro il parere di tre giurati estratti a sorte dalla nota fatta in ogni anno dal Comitato, di 12 persone reputate capaci di dare un assennato giudizio in materia d'arte. Appartiene pure al Comitato il procedere alla scelta ed alla proposta degli acquisti d'oggetti d'arte da farsi nelle pubbliche esposizioni coi fondi stanziati del bilancio municipale. Il Comitato ha la facoltà di accordare la permissione di ritrarre copia dei quadri esposti.

Uno dei membri del Comitato è deputato alla sorveglianza ed un altro ne fa all'uopo le veci. Il Museo civico è aperto al pubblico nei giorni di domenica e di giovedì d'ogni settimana: è però sempre visibile dai privati e forestieri, rivolgendosi al custode e ponendo il nome su apposito registro.

Così ordinato il piano dell'Istituto, esse venne solennemente inaugurato in giugno 1863 dal Sindaco e dalla Giunta, all'augusta presenza delle LL. AA. RR. il Duca Amedeo, il Duca di Monferrato, la Duchessa di Genova ed il Principe di Carignano.

Susseguentemente il Consiglio comunale approvando l'operato della Giunta stanziava nel bilancio del 1864 e su quelli successivi la somma di lire cinquemila per assegno normale a titolo di dotazione, lasciando pur tuttavia intatto e distinto l'assegno di lire tremila già assai prima deliberato per l'acquisto speciale di capi d'arte all'esposizione annuale della Società promotrice.

Fra le diverse raccolte, la prima per ragione di tempo e d'importanza è quella che si riferisce all'epoca preistorica, la quale è presentemente materia di tanti studi e di sì pazienti ricerche. Essa comprende una serie assai copiosa di armi di pietra di varie forme: altri oggetti di uso comune finamente lavorati: vasi in terra grandi e piccoli con disegni all'intorno: due ruote di carro (del diametro di 80 centimetri) e due barche (della lunghezza di metri 2,70) ben conservate e modellate sul vero e quali non si trovano ancora nelle raccolte all'estero. Codesti oggetti rinvenuti la maggior parte nelle torbiere di Mercurago (Novara) e gli altri nei territori di Avigliana (Susa) e di Carcare (Acqui), sono stati conservati con ogni cura ed illustrati dall'egregio cav. Bartolomeo Gastaldi e da lui generosamente offerti in dono al Museo, con altri d'Italia, di Francia, di Danimarca e della Svizzera, e con la fiducia di poterne crescer la raccolta mercè di altri scavi che sono ora in corso. Infrattanto si aggiunsero pure altri doni di oggetti trovati nel Messico e nel Giappone.

Quanto agli avanzi dell'età romana, consistenti in grandi urne cinerarie e d'altra specie; in molti vasi di terra e di vetro di diversa misura, ed in varii oggetti di uso volgare in ferro ed in bronzo trovati negli scavi presso Alba e nei dintorni di Torino, come pure nei movimenti di terra per la ferrovia di Brindisi, oltre ad una quantità di monete greche e romane in argento e in rame e ad un bellissimo toro di bronzo, lavoro del buon secolo con patina intatta, scavato di recente nei ruderi di Verrua presso l'antica città d'Industria (ora Monteu Roero), la raccolta già incominciata è or lasciata in sospeso, perchè il Comitato considerò non essere nè utile, nè conveniente l'impiegare parte del fondo dell'Istituto a comporre una collezione che in ogni caso, benchè più ricca, non potrebbe meritare la pubblica attenzione in confronto di quella che trovasi esposta nel Museo di antichità greche e romane. Per cui potrà piuttosto nell'interesse del Museo essere opportuna materia di cambio con alcuni oggetti medioevali tuttora posseduti dal Museo di antichità, ma affatto estranei al carattere dell'Istituto.

Tra le poche cose dei mezzi tempi che stanno esposte nel Museo civico è opportuno citare una piccola croce coperta di smalto: il volume originale con frontispizio miniato degli Statuti di Torino con catena del secolo XIII: libri di pietà miniati su pergamena: un tritico in legno con scultura nel mezzo a fondo d'oro e delicati dipinti nelle parti laterali: una scoltura in pietra a foggia di lunetta che stava sovra una porta dell'antica abbadia della Novalesa; due altre più piccole che rappresentano la Vergine col bambino e S. Genesio: due tavole di scultura in legno di stile gotico (lunghe metri 1,38, alte metri 2, 60), con piccole statuette di santi riposte in altrettante nicchie sormontate da pinacoli e colorite a tempera frammista a dorature, le quali tavole devono aver servito di paliotti od altari di campagna; due altri pezzi di scultura che presentano la figura del Padre eterno; due agemine finissime a fondo d'oro (Orazio Coclite al ponte ed il combattimento degli Orazi e Curiazi) già state in possesso di Cesare Balbo; molte chiavi e varii utensili in ferro martellato, tra i quali vuolsi specialmente osservare la porticella del tesoro del duomo di Aosta composta di lamine a diverso disegno; armadi e cofani variamente scolpiti; un cofano per nozze ornato degli stemmi di Amedeo IX di Savoia e di Jolanda di Francia scolpiti nel legno; un astuccio di cuoio con ritratto ed ornato di buon gusto; ed una vetriata con dipinti.

È pur degna di nota la raccolta delle monete coniate in Italia dal mille in poi da Principi e Comuni, e di quelle battute dai duchi di Savoia dal principio della dinastia, di cui alcune sono piuttosto rare; come anche dei preziosi autografi de' principi di Savoia, compresi quelli di Emanuele Filiberto e di Vittorio Amedeo II e degli uomini illustri delle antiche provincie e massime di coloro che hanno maggiormente cooperato a promuovere il risorgimento italiano.

Vengono in seguito le cose afferenti alle arti ed industrie; per esse si hanno alcune porcellane di Venezia, della Marche e delle provincie di Napoli, e in più gran numero i prodotti d'ogni forma dell'antica fabbrica di Vinovo presso Torino che più non esiste e che per la qualità della materia era tenuta per la migliore di Europa, mentre pel buon gusto i pezzi di scelta potevano rivaleggiare coi prodotti più squisiti delle fabbriche straniere. Vi si rimarca altresì una lastra di cristallo di rocca (alta 11 centimetri, larga 9 centim.) che porta inciso con mirabile maestria il ritratto del Re Vittorio Amedeo II; ed un altro pezzo di cristallo più piccolo col ritratto del figlio, Vittorio Amedeo III, amendue di ignoto autore. Oltre alle tavole di scultura in legno ed ai varii mobili sovra descritti, vi sono raccolti altri lavori di scultura meno antica e d'intarsio in legno ed avorio dei più rinomati artisti del nostro paese, come gli stalli del coro della cappella del castello d'Issognes: la battaglia di Guastalla di S. M. Clemente: la veduta del Campidoglio di L. Revelli; le prospettive d'architettura di I. Revello; uno stipetto di P. Rizzetti; una statuetta simbolica, ritratti di principi e oggetti finissimi di ornamento muliebre di G. Tanadei: e una scelta già ragguardevole dei lavori di G. M. Bonzanigo pregiatissimi per il disegno e per la squisitezza di ese-

cuzione e come tali già illustrati da una memoria del cav. prof. Giusti di Siena. Si osserva per ultimo un lanternino d'oro con fiaccola di diamante, che per un facile congegno s'apre d'un tratto lasciando scattare dal l'interno il ritrattino del re Carlo Felice centro di una stella i cui raggi portano altrettanti emblemi della sovranità; questo prezioso oggetto è opera di Tasistro già orefice della real casa; presso al medesimo vi sono altri piccoli oggetti non altrimenti curiosi che per essere stati a mani, gli uni della regina Maria Clotilde di Francia e gli altri ad uso di principi di Savoia.

Fra le memorie del paese si distinguono la pianta di Torino ai tempi di Emanuele Filiberto disegnata a penna su pergamena; il piano della battaglia di Torino nel 1706 sovra stucco colorito da un contemporaneo; e la spada del prode Alessandro Lamarmora alla battaglia della Cernaia.

La galleria di pittura comprende altresì varie opere dell'antica scuola, come quelle dell'incoronazione della Vergine di B. Vivarini; della Vergine col bambino a fondo d'oro di scuola senese; di due Madonne con l'infante d'Innocenzo Francucci e S. Bugiardini, acquistati dal Municipio per circostanze straordinarie; una madonna col bambino del Sassoferrato, legata dalla marchesa di Barolo; il quadro grande ed assai raro di Jean Victors (scuola olandese) che rappresenta « Rebecca che riceve i doni da Eliezer » mandato in dono dalla nobildonna D'Auzers Sellon in grazioso ricambio delle accoglienze ricevute dal marito in questa città durante l'esilio; del convito di Cleopatra del Carletto di Verona, dono del proc. cav. Marchetti; delle scene torinesi della scuola dell'Olivero; e del giudizio di Salomone di Augusto Massucci, proveniente dalla questura della Camera dei deputati.

La galleria moderna, che forma lo scopo principale dell'Istituto, non contava dapprincipio che pochi quadri, ma venne ben tosto arricchita per la munificenza di S. M. il Re e dei principi Umberto, Amedeo e Oddone di p. m., e del principe Eugenio di Savoia Carignano, di pregiatissimi dipinti d'ogni scuola e sovra le altre di quella di Napoli; poi per l'alto patrocinio dei vari ministeri e specialmente di quello della pubblica istruzione, i quali tutti in occasione del trasferimento della capitale, fecero graziosa cessione al Museo dei quadri che avevano rispettivamente acquistati sia all'esposizione di Londra, sia a quella di Firenze ed alle altre della Società promotrice. Gli artisti Giuseppe Camino e Felice Cerruti fecero omaggio, questi della battaglia di Volta, e l'altro di due grandiosi dipinti. L'illustre Massimo d'Azeglio poi, ritrattosi dalla scena politica ed eletto poco stante a consigliere comunale, volle a testimonianza del suo affetto per Torino, sua città nativa e dell'interesse da lui preso al nascente Istituto fargli omaggio d'un gran quadro « Ulisse e Nausicaa » cui si pose attorno con tutto amore e che per quanto ne consta fu l'ultimo suo lavoro. Altri quadri furono donati dal duca di Sartirana, dal marchese di Boyl, dal cavaliere Bossoli, dal commendatore Luigi Rocca, dal cavaliere Marchetti, dal conte Castellani, ecc. Per cui e mercè gli acquisti che sogliونsi fare in ogni anno all'esposizione della Società promotrice di belle arti ed a quella della Società d'incoraggiamento presso il circolo degli Artisti, ne avviene che la collezione crescendo ogni giorno di numero e d'importanza, cominciò a farsi più frequente il pubblico a visitarne le sale e ad essere materia di buoni studi pei giovani artisti e specialmente per gli alunni dell'Accademia Albertina, cui si fa facoltà di ritrarre copia dei dipinti di loro scelta.

In mezzo alle sale della galleria di pittura stanno varie opere di scultura fra le quali sono degne di nota la testa di Saffo, lavoro del Canova e dono del marchese Barolo che l'acquistò dall'insigne artista; un putto del prof. Costoli di Firenze; una statua rappresentante *La sorpresa* figurata in una bimba grande al vero, scolpita dal milanese Pasquale Miglioretti e regalata dal comm. Luigi Rocca.

Dopo i quadri sono in mostra i pregiati lavori a penna ed aquerello di G. Palmieri, G. Bagetti e F. Storelli, non che la miglior parte degli aquerelli donati dal cav. G. B. Degubernatis, i quali se in ragione del progresso che fece in questi tempi un tal genere di pittura, possono sembrare meno degni della rispettiva rinomanza, sono tuttavia da tenersi in conto, risalendo col pensiero all'epoca della esecuzione, che fu in principio del secolo in cui l'autore ottenne una medaglia d'oro all'esposizione ch'ebbe luogo in Parigi nel 1812: e perchè rappresentano in complesso le principali località delle antiche provincie.

Ultima parte del Museo civico sono varii modelli di monumenti eretti o da innalzarsi in Torino, e quello stesso che vinceva il primo premio nel concorso pel monumento Cavour dell'architetto Antonio Cipolla di Napoli cui fu poi sostituita la commissione diretta ed incondizionata all'insigne G. Duprè di Firenze.

Gli oggetti ed i quadri furono disposti nell'ordine cui consente il locale; ma il Municipio sta ordinando il trasporto delle diverse raccolte nelle sale del palazzo Carignano, il quale, oltre alle gloriose tradizioni che vi si rattaccano darà il mezzo di prevalersi finalmente della generosa offerta del Principe di Carignano di lasciare in deposito presso il Museo i capi d'arte di pittura e scultura da esso raccolti nel proprio palazzo.

P. A.

NB. Come tratto d'unione tra una parte e l'altra della galleria di pittura si praticò ad esempio dei Musei di Francia e di Germania un grande acquario, di grazioso disegno alimentato da acqua comune e popolato di pesci vivi dei nostri fiumi e laghi.

Nella sala degli aquerelli poi campeggia la collezione affatto completa e legata, di tutte quante le edizioni nei diversi formati state eseguite anche su carta pecora nella tipografia reale di Parma dall'illustre Gianbattista Bodoni di Saluzzo: ma questa raccolta sarà forse trasferita alla biblioteca civica testè instituita, come monumento più adatto alla medesima.

NOTA DELLA DIREZIONE.

La modestia singolare dello scrittore di queste pagine non permise al medesimo di far cenno di sè. Ognuno sa però qual massima parte si ebbe l'avvocato PIO AGODINO nel raccogliere per ogni dove quanto potesse riuscire ad accrescer decoro a questo Museo che da lui si può dire invero che ebbe vita e straordinario incremento. Ond'è che in nome dell'intera cittadinanza Torinese noi attestiamo al medesimo la universale gratitudine, poichè solo per le indefesse sue cure la nostra Torino si arricchiva di così splendida e numerosissima collezione, quale nessun'altra con sì piccol dispendio sarebbe riuscito a formare. L. R.

Architettura

SANTA MARIA DELLA CONSOLAZIONE IN TODI

Tempio Bramantesco del Secolo XVI.

SCUOLA DI TORINO GILARDI INC.

TENENDO dietro a parecchi articoli contenuti nell'anno primo dell'*Arte in Italia*, i nostri lettori hanno potuto fare argomento del nostro proposito di descrivere ed illustrare parecchi insigni, comecchè assai poco noti, monumenti architettonici che ornano il bel paese. Uno e non ultimo al certo di siffatti monumenti è la chiesa *S. Maria della Consolazione* in Todi del sommo Bramante; e dacchè un valente architetto tedesco, Paolo Laspeyres, ha testè pubblicato a Berlino una magnifica monografia in foglio grande di cotesta chiesa, corredata di quattro superbe tavole in rame e di non poche incisioni in legno intercalate nel testo, così corremo il destro, giovandoci del suo lavoro, di toccar due parole di questo bel monumento della Rinascenza.

Di *S. Maria della Consolazione* ci lasciò fin dal

1785 una dotta descrizione l'architetto Andrea Vici nelle sue *Memorie sopra alcune fabbriche di Bramante Lazzari;* e siccome assai rare sono queste memorie e molto accurata è la descrizione della chiesa, non sarà discaro ai lettori ch'io qui, a mo' di proemio, la riproduca.

« Non fu la sola Roma che fosse abbellita dalle opere del Bramante..... La città di Todi vanta il tempio del Crocefisso e l'altro della Madonna della Consolazione, per opera del Bramante, di cui certamente la seconda di queste chiese è un degno parto, e si vede eretta fuori della città a foggia di croce greca, composta di quattro gran tribune semicircolari che sorreggono la cupola. Ha nell'interno questa chiesa un ordine reale, ornato con nicchie e varii giudiziosi ricorsi di cornici che rendono quell'opera assai bella. L'esterno poi di essa è sorprendente per la sua correlazione e per una giudiziosa figura piramidale che regna nel tutto. Le tribune poligone nell'esterno hanno due ordini di pilastri con un attico sopra e campeggiano su di un corpo di fabbrica quadrato, semplice e liscio, il quale avendo in sè il solo ricorso delle cornici, s'innalza più del prenotato attico sino alla sommità della vòlta della tribuna, e quivi si riduce ad una figura quadra coronata da una balaustrata che forma un'ambulazione, nel mezzo di cui, sopra un zoccolo, sorge il tamburo circolare con un ordine di pilastri, e quindi la cupola colla sua lanterna. La veduta di questa fabbrica risveglia quei principii del bello reale che nascono con noi e che sono nella natura stessa dell'uomo, e riempie l'animo di contento e poscia di amarezza contro quelli che hanno osato di variare le altre buone opere di questo valentuomo. Si osservano in questo tempio Todino due verità architettoniche, vale a dire che il solo ricorso generale delle linee produce un ottimo effetto; e che possono ottenersi dalle sole linee rette e curve regolari le migliori forme e le più piacevoli mosse delle fabbriche senza il bisogno di appigliarsi ai mistilinei, come molti a mal partito hanno praticato contro il buon senso e la ragione ».

S. Maria della Consolazione non è nè un duomo, nè una chiesa parrocchiale, sì esclusivamente una chiesa di pellegrinaggio, in altri termini, un santuario. Ciò apparisce chiaramente non solo dall'uso odierno della chiesa e dalla serie di fondachi massicci per la fiera o mercato che fiancheggiano la strada che mette ad essa, sì anco dalla giacitura d'essa chiesa e da tutto quanto il suo concetto artistico. Essa riconferma con quanta genialità il Bramante, meglio di qualsivoglia altro architetto, sapesse imprimere ed esprimere esteriormente nelle sue creazioni il loro scopo. La chiesa è una struttura centrale nel senso più stretto della parola, pienamente libera, sur una spianata semicircolare sul declivio della montagna e dominante l'ampio alpestre paese circostante; breve, occupa un sito che per una chiesa, a cui traggono da lungi e da vicino più pellegrini, non saprebbesi immaginare migliore.

In poche altre costruzioni rivelasi come in questa, pur dall'aspetto esteriore, il disegno fondamentale dell'intiero edifizio. Un'alta e maestosa cupola ergesi sopra un basamento quadrato di quattro saldi pilastri; ai quattro lati vanno annessi quattro absidi a semicupola; tre di queste absidi sono di struttura poligonale formate di sette lati di undodecagono; mentre la quarta, in forma semicircolare, tiene le veci di coro.

Nelle tre absidi poligonali immettono tre grandi porte, sì che da tutte parti i devoti accorrenti in folla possano addentrarsi simultaneamente nel tempio. La impressione imponente dell'interno corrisponde pienamente a quella dell'esterno, e lo spettatore scorge tosto con meraviglia come il sommo artefice abbia saputo riprodurre nell'architettura interiore l'immagine esatta dell'esteriore, e come l'edifizio dallo zoccolo alla lanterna della cupola sia un tutto armonico.

Nell'attico che corre sopra il cornicione delle absidi sono aperte le finestre, le quali versano nello spazio principale della chiesa una luce più che bastevole; mentre i finestroni sottostanti illuminano la regione inferiore. Nei muri massicci delle ali a croce greca od absidi poligonali sono incavati nicchioni semicircolari con istatue di santi sopra gli altari laterali. Esternamente però ed al basso gli spazii murali fra gli svelti pilastri, sono semplici e privi d'ogni decorazione qualsiasi. Da questo ordinamento scostasi per molti rispetti il quarto braccio della croce greca, il quale forma il coro, come dissi di sopra, ed accoglie l'altar maggiore. Essendo questo quarto braccio od abside di forma semicircolare non c'era alcun perchè di foggiare ad angolo ottuso i pilastri che compartiscono il muro come negli altri absidi; e non si potendo inoltre rizzare altri altari accosto all'altar maggiore, furono eliminati i nicchioni, cotalchè il muro conservò intatto il suo ripieno massiccio. È notevol però che il fondo di questa quarta abside è privo esternamente di pilastri, e forma soltanto una superficie liscia, lungo la quale rigira lo zoccolo riccamente lavorato. — I capitelli dei pilastri, ornati a profusione di foglie d'acanto, di volute, di delfini, di teste d'ariete, di filze di frutti e di trofei d'ogni fatta, porgono bella testimonianza della fantasia inesauribile del sommo architetto.

Basteranno, confido, questi cenni, necessariamente brevi, a porgere ai lettori un'idea generale della struttura di *S. Maria della Consolazione.* Ecco ora una incisione in legno, la quale, meglio assai d'ogni descrizione a parole, varrà a mostrare la grazia e la finitezza del monumento

Nei particolari dell'architettura esterna delle ali a croce è notevole il bello e singolare assetto dello zoccolo della chiesa, il quale, conforme l'usanza frequente del medio-evo, è foggiato a mo' di scaglione, sul quale lo stanco pellegrino può riposarsi prima d'entrare nel tempio. Uno zoccolo consimile ricinge il Duomo di Perugia e la chiesa della *Madonna delle Carceri* a Prato.

Santa Maria della Consolazione è costrutta con ottima calce dell'Apennino e con pietre riquadrate non molto grosse per vero ed uniformi, ma pulitamente lavorate e ben congegnate. Tutti gli ornamenti, persino gli squisiti capitelli corinzii dei pilastri dell'architettura esterna, sono del medesimo materiale. Somigliantemente nell'interno tutta la costruzione architettonica è della stessa pietra, non mai sciupata da imbiancamenti di calce. Il pavimento è di semplici mattoni. La cupola e i terrazzi sono coperti di piombo.

L'unico difetto di questo, in sè uno dei più perfetti edifizii che vanti l'Italia (*eines der in sich voll-Kommensten Gebaude Italiens*, secondo l'espressione di Burchard), consiste, a detta dell'architetto tedesco, nell'immissione sfavorevole della luce, sì che lo spazio apparisce assai più grande di quello che sia in effetto.

G. Strafforello.

PEREGRINAZIONI ARTISTICHE

RICORDI DEL VIAGGIO A SUEZ

Cairo, dicembre 1869.

Su le rive del Nilo gl'invitati dal munificente Khedive sono in continuo moto. Mentre gli uni dimenticano le miserie della vita nella beatitudine de' lauti sollazzi, gli altri con nobile sollecitudine cercano la sapienza antica che si rivela nella dovizia de' sparsi monumenti. I più dotti egittologi dell'età nostra sono qui convenuti. Con riverenza strinsi la destra al prussiano professore Lepsius; ebbi schiarimenti intorno alle prime scaturigini delle civiltà egizia dal cortese e sapiente prof. Brugsch, lodatissimo autore del Dizionario geroglifico, e passai ore liete e non vane coll'infaticabile Mariette-bey, che aperse tanti tesori all'archeologia cogli importanti scavi da lui operati in questo suolo di prodigi. La nostra patria diede esperti e saggi viaggiatori all'Oriente; fra i quali non havvi colto italiano che non ricordi i Belzoni, Rosellini, Brocchi e Segato, investigatori della sfinge egiziana. Ora volentieri a questi illustri nomi associamo quello di Luigi Vassalli, conservatore del museo vicereale. Nato il Vassalli in Milano appartiene alla milizia de' forti ed intemerati lombardi che consacravano la travagliata vita a redimere l'Italia dalle tirannidi domestiche e forastiere.

Educato nell'Accademia milanese divenne valente nell'arte del dipingere che nobilmente esercitò nelle vie dell'esiglio a Londra e a Parigi. Due amori furono le fide stelle del suo intelletto, la patria e l'arte, sicchè il nostro Vassalli cercò sempre con affettuosa cura i più schietti esempi del bello, e al tempo stesso tentava i più ardui conati per la salute d'Italia. Pittore e soldato, dall'anno 1831 in poi partecipò a tutte le politiche nostre lotte, e spesso depose il pennello per brandire la spada a sostegno della nazionale indipendenza. Condannato a morte nel 1836 dai tribunali austriaci riuscì a scampare dal patibolo rifugiandosi nell'ospitale Oriente. Visitò studiosamente la Grecia, l'Asia Minore e l'Egitto, e fra i monumenti dell'antichità predilesse gli egiziani, sui quali ebbe opportunità di meditare con agio ne' musei di Londra e di Parigi, onde si rese dotto interprete della faraonica archeologia. Trovò patrocinio nel Governo egizio che gli affidò nobili incarichi, nominandolo ispettore degli scavi di antichità e poi promuovendolo a conservatore del museo di Boulaq diretto da Mariette-bey.

Andai a rivedere l'illustre nostro italiano che vive presso il museo, come sacerdote presso il suo diletto santuario.

Il museo di Boulaq fu aperto nell'anno 1863. quando S. A. Ismail-pascià fu assunto al reggimento di queste contrade. Il degno nipote di Moamet-Ali, inaugurando gli esordi del suo regno colla instituzione del cospicuo museo di antichità, annunziava che il suo Governo doveva essere fecondo di sapienza e di civili ordinamenti. Quel museo andò sempre aumentando d'importanza per le vigili cure di Mariette-bey, ed è oggimai uno dei migliori che possano ammirare gli scrutatori dell'antichità. Per fermo nessuno dei musei egizi in Europa mostra come quello di Boulaq un magnifico complesso di monumenti dell'antico faraonico impero; onde si allargarono i limiti della scienza, e si ampliarono i regni della storia fra le tenebre dissipate dei miti e delle favole.

Nelle sale del museo fra le mummie e le sfingi, fra le statue e le stele riabbracciai l'ottimo Luigi Vassalli, che amorevolmente ricordommi l'ultimo nostro incontro a Smirne nel 1851, quando nell'istituto delle Suore di Carità, in cospetto di mille e più persone convenute alla solennità degli esami e dei premi, caldo di patria bile, prorompendo in lirici versi, lamentai all'oratore di Macon, ad Alfonso Lamartine presente, che in quell'Istituto vedeva la Francia e l'Oriente, e non piuttosto l'Oriente e l'universa civiltà cristiana che manda largamente pecunia alla propaganda lionese pel mantenimento di quelle scuole, e lamentai che colà fossero insegnate le lingue più cospicue e dimenticata l'italiana, la più diffusa e parlata nelle colonie europee in Oriente. Il Vassalli con affetto ricordò i santi sdegni della mia musa, e mi faceva dono di un utilissimo suo volume, edito in Milano: *I monumenti storici egizi, il museo e gli scavi d'antichità.* Spesso conversai con sì egregio uomo, e l'ultima volta, nel giorno 23 dello scorso mese, lo ascoltai attentamente mentre egli accompagnava ragionando nelle sale del museo il dottissimo numismatico Prokesch-Osten, ambasciatore austriaco in Costantinopoli, e Andrassy, presidente del Ministero ungarico. Con serena e sicura parola ad essi, accennando i principali oggetti colà raccolti, additava i monumenti delle prime dinastie faraoniche e degli Hycsos, gli aurei e gemmati adornamenti della regina Aah Hotep, e la famosa pietra di San, nella quale il professore Lepsius lesse un'iscrizione, nella duplice favella geroglifica-greca, ed egli vi scoperse la stessa iscrizione anco nella lingua demotica, per cui fu dichiarata trilingue, di due regni anteriore alla pietra di Rosetta, che all'immortale Champollion assicurava il deciframento dei geroglifici. Nel 23 novembre entrò pure l'imperatore d'Austria a visitare il museo, e fregiò di un ordine cavalleresco il nostro Vassalli, sicchè può dirsi che l'Austria, ringiovanita nel sentimento della libertà, ora incorona le sue antiche vittime. Molta parte degli oggetti ammirati nel museo uscì dagli scavi fatti con solerte perizia dal Mariette fra le arene di Gyseh e di Saggarah nelle necropoli di Menfi, ove giganteggiano le Piramidi.

Nel meriggio del due di questo mese, adempiendo i voleri del munificente Khedive, lo stesso Mariette con atti di squisita cortesia mi scorgeva alla piaggia di Bedrevhyn, per quindi avviarmi a Saggarah, sul piroscafo n. 2 dello Stato, che vien denominato *Mencie* da una città dell'alto Egitto. Insieme col Mariette presso il museo di Boulaq salivano la nave due altre egregie persone, un prussiano ed un francese; ed io aveva a fida e gradita scorta Angelo Pea animoso bresciano, archivista del municipio di Alessandria e commissario incaricato di ricevere gl'invitati alle feste del canale marittimo di Suez. Solcammo le acque del Nilo che biondeggiavano come quelle del nostro Tevere. Molte barche mercantili e pescarecce vedevamo da lunge spuntare qua e là colle bianche vele, dandoci l'immagine di candidi cigni che si dissettassero nel fiume sacro; e le aride giogaie del Mokatan sulla destra sponda, e sulla sinistra le Piramidi e le sabbiose lande di Gyseh faceano bel contrasto cogli olivi e le palme, coi cipressi, le banane e le carube che verdeggiavano fra i palagi e le capanne dell'amenissima isola di Rodi e lungo le incantevoli rive.

Navigando mi era dolce ragionare col Mariette delle diuturne fatiche da lui durate negli scavi de' monumenti egizi che richieggono indomabile gagliardia di corpo e d'ingegno. Di tali qualità va ben fornito il Mariette, uomo di tempra erculea. Alto e robusto della persona, fiammeggiante nel volto e nei grandi occhi rivela un animo forte contro le traversie della vita, ed ha la parola eloquente a significare le vetuste dottrine risuscitate in deserte solitudini soltanto abitate dai sciacalli e dalle iene. Egli parlavami dei nuovi documenti acquistati dalla storia della più remota antichità, ed io, accennando ai sapienti uomini che meglio illustrarono le scoperte da lui fatte, ricordai Ernesto Renan

che gli consacrò pagine stupende. Si piacque il Mariette di un tal ricordo, e mi disse:

« Il Renan per fermo è salito all'altezza del subbietto nella interpretazione dei faraonici monumenti. Io fui lieto di accompagnarlo a Saggarah su questa stessa nave, ed anzi vi aggiungerò ch'egli mi siedeva allato sugli stessi guanciali dove ora voi sedete ricordandolo ».

Giunti alla piaggia del villaggio Bedrechyn, scendemmo dalla nave, e montati su somarelli, varcando vaste sabbie e belle selve di palme, toccammo il villaggio di Mit-Rahyneh che ricorda Menfi con un giacente e guasto colosso della XIX dinastia, nel quale viene rappresentato il grande Ramsete. Seguitando il cammino, con due ore di viaggio dal Nilo, arrivammo alle capanne di Saggarah, mentre il sole tramontando imprimeva una rosea tinta sulle immense arene del deserto, su le sparse sfingi e sui sepolcri di Menfi e sulla prossima piramide costrutta a sei gradi, la quale, secondo probabili congetture, appartiene alla prima dinastia ed è l'antichissima delle Piramidi, il più vetusto monumento dell'Egitto e del mondo. Compresi di sublime malinconia, ospiti meditabondi, entrammo presso il Serapeo nella casa fatta costruire dal Mariette nell'anno 1852. Riposatici alquanto, il Mariette, precedendo la compagnia dei suoi ospiti, ci condusse a visitare i principali sepolcri di Menfi, rischiarati da picee fiaccole che agitava una schiera di beduini. Le tombe di Menfi nell'ingresso hanno la scritta che dice il nome e i titoli del defunto e la invocazione che compendia i concetti delle funerali rappresentanze figurate nelle attigue stanze, sotto le quali entro pozzo verticale giace la mummia. Nelle più remote età nell'Egitto la morte non metteva spavento sulle pareti funerali come nelle posteriori età, che la rappresentarono con orrende falangi di bizzarre e fantastiche divinità. Presso gli antichi la morte aveva il sorriso della felicità, perchè esse riguardavano le loro abitazioni a guisa di ospizii pel breve tragitto su questa terra; all'incontro consideravano nelle tombe le loro stabili case, le dimore eterne. Opinavano che, varcato il pellegrinaggio di questo mondo, se dal supremo giudizio erano dichiarati virtuosi, in un mondo misterioso avrebbero conservata immortale la loro personalità senza dolore, e l'avrebbero perduta nel nulla se colpevoli. La morte era un pensiero consolante che li persuadeva a vivere onestamente ed a soffrire senza lamento le pene fuggevoli della vita terrena; e li consigliava a costruire le loro sepolture ed a ritrarvi su le pareti le affettuose domestiche scene, di cui noi dopo il corso di molti secoli investighiamo il recondito pensiero. L'eloquente Mariette, in noi suscitando tali memorie, c'introdusse nelle famose tombe di Ti e di Phth-Hotep che ci trasportano ai primi tempi dell'impero faraonico; e sui muri ci fece ammirare la freschezza degli sculti e dipinti lavori che dopo sei mila anni sembrano testè compiuti dall'egiziano artista. Nulla che vi rattristi scorgete nelle scene colà effigiate; e direbbesi che ancora il defunto operi allegramente in questo mondo, imperocchè su diversi muri lo vedete rappresentato nella pienezza della vita. Lo vedete operoso nella pesca, nella caccia e nell'agricoltura, e beato fra le musiche e le danze colla moglie, coi figliuoli e coi servi.

Usciti da quei memorabili sepolcri il Mariette ci guidò al Serapeo dove gli antichi giungevano fra due piloni per un viale decorato di sfingi. Entrando nei sotterranei di quel maraviglioso monumento il Mariette ci ricordava che presso gli Egiziani, Apis era l'immagine vivente di Osiride disceso su la terra; era un toro che vivo aveva un palazzo venerato a Menfi, e morto la tomba ossia il Serapeo nella necropoli di Saggarah. Egli ne aveva fatto riccamente illuminare i vasti corridoi con molti ordini di ceri: od agitando le lunghe falde dell'araba cuffia che gli scendevano su gli omeri, e con parola concitata significando i miti dei divini sepolcri pareva un risorto sacerdote dell'antichità. Accompagnandoci nei diversi anditi funerali egli diceva:

« Questo sepolcrale monumento si compone di tre parti distinte. La più antica servì alle sepolture degli Apis dalla diciottesima alla ventesima dinastia. La seconda contiene gli Apis della XXII dinastia sino a quelli della XXV. La terza parte è quella che ora noi percorriamo; comincia colla XXVI dinastia da Psammetico I, e termina cogli ultimi Tolomei. Guardate i magnifici sarcofagi di granito: se ne contano ventuno: monoliti del peso di sessantacinque mille chilogrammi. In certi giorni stabiliti dell'anno i cittadini di Menfi qui solevano venire a visitare la sepoltura del loro Dio, e a ricordo della loro pietà vi lasciavano una *stela*, sorta di pietra storiata. Se ne trovarono circa cinquecento che giovano grandemente alla scienza e in ispecie alla cronologia ».

Dipoi il risorto sacerdote del Serapeo trattando ironicamente colle divinità affidate alla sua custodia, salendo per una scala di legno entrò in uno dei vuoti sarcofaghi seguito dai suoi ospiti e propinò allegramente con noi al dio Apis, votando parecchie bottiglie di birra. Parve che lo spirito del dio irriso si sdegnasse del nostro atto irriverente e lo punisse nel bresciano Pea, che mal misurando il passo nello scendere dal sarcofago urtò in una pietra ed ebbe a soffrire grave dolore in una gamba.

Tornati alla casa ospitale del Mariette sedemmo intorno a festevole mensa in cui era apparecchiato uno di quei splendidi banchetti che il generoso Khedive offre ai suoi invitati. I nostri discorsi erano le sepolture di Menfi, ed erano variati dal francese Augusto Salzman che peritissimo nello studio delle Belle Arti ragionava di scoltura e di pittura; e dal prussiano barone d'Alten console generale del suo governo in Palestina, il quale ci parlava del sepolcro di Cristo, dell'ordine cavalleresco degli Ospidalieri risorto in Germania, e del loro suolo in Gerusalemme, già possedimento italiano, ora acquistato abilmente dal governo prussiano. Aggiungeva ilarità alla mensa il ristauratore delle antichità al servizio del Mariette, il corso Michelangelo Floris, che gaiamente intromettendosi nei funebri discorsi celebrava il bel piede dell'animosa e leggiadra imperatrice Eugenia, ch'egli ebbe opportunità di spesso ammirare con sentimento artistico nella gita da lei fatta fra i monumenti dell'Alto Egitto, e specialmente un dì che egli ebbe la ventura di detergerlo della fanchiglia. Strana conversazione! Il dio Apis, il sepolcro di Cristo, le arti e il bel piede della imperatrice di Francia, furono gli argomenti alla parola di quella compagnia composta di francesi, tedeschi ed italiani, e mi infiammarono tanto la mente che i miei sonni di quella notte furono brevi, ed interrotti da moltiformi visioni.

Il dì appresso mi accomiatai dall'illustre e cortese Mariette-bey, poichè furono dissipate le pesanti nebbie che ingombravano la necropoli di Menfi. Egli vi rimase ad aspettare il principe ereditario di Prussia, ed io col fido Pea e con alcuni servi su somarelli tornammo al villaggio Bedrecyn, e sul piroscafo *Mence* tornammo prosperamente nelle ore vespertine al Cairo. Presso alle capanne di Mit-Rahyneh incontrammo l'aspettato principe di Prussia, che si avviava ai sepolcri di Saggarah. Lo seguivano a cavallo il principe Ludovico di Hesse-Darmstadt, suo cognato, il generale di Stosch, che nelle battaglie del 1866 gli fu sottocapo di stato maggiore, il luogotenente colonnello conte di Leandorf, aiutante di campo del re di Prussia, due aiutanti di campo personali del principe, Iasmund e de Schleinnitz, il prefetto della sua Corte, conte Eulenburg, il conte de Schveinitz, ed insieme col suo figliuolo luogotenente, aiutante di campo, il generale de Elzel, direttore dell'Accademia superiore di guerra a Berlino, che comandava la sedicesima divisione nella battaglia di Sadowa. Lo seguivano inoltre i due egittologi della Germania, Lepsius e Dumichen, ed i due generali egiziani Ratif-pascià ed Ibraim-pascià, e capi dei prossimi villaggi ed il console generale di Prussia Sheremin, col dragomanno Anhouri. Il biondo principe Federico Guglielmo di Prussia, bello e maestoso della per-

sona, avvolto in bianco paludamento della Soria e coperto il capo dell'araba cuffia, sedeva nobilmente su dromedario quando io, su l'umile somarello, lo incontrai ed, arrestatomi, m'inchinai all'eroe di Sadowa, ed egli, incrociate le braccia al petto, mi salutò nel costume orientale, mentre un vivido sorriso gl'irradiò gli occhi azzurri e le purpuree guancie.

Nel giorno 6 del corrente mese qui andai volentieri a fargli ossequio con altri italiani, fra i quali il commendatore Pietro Avoscani, lodatissimo architetto del nuovo teatro di questa città Il principe ci accolse festevolmente, ed in me riconobbe il pellegrino ch'egli avea orientalmente salutato presso le tombe di Menfi. Quando mi seppe professore nell'Università di Bologna, oh! con quant'affetto, ricordando la dotta città, mi parlò del marchese Pepoli, della marchesa sua cugina, dell'ateneo e dell'Accademia di belle arti. Poi da Bologna, spaziando per tutta Italia, fece voti che siano durevoli ed efficaci i legami di amicizia fra la sua nazione e la nostra, e disse che all'augusto suo genitore avrebbe riferito gli atti di ossequio significatigli dagli Italiani, anche sul Nilo. Io procurai di farmi interprete dei miei compagni coi seguenti versi:

A Sua Altezza

IL PRINCIPE REALE DI PRUSSIA

SONETTO

Te dal Cenisio all'Etna, Italia mia,
Fra l'armi salutò, te di Sadowa
Vindice Marte, onde sicura e nova
Età di patrie glorie a lei s'apria

Ed ora Italia per fiorente via
Scende sul Nilo a celebrar la prova
Del fulmineo tuo brando, e qui rinnova
Gl'inni che la redente Adria t'invia.

All'Aquila del Reno e alla Sabauda
Croce fra queste moli ardue d'Egitto
Di Lamagna e d'Italia il carme applauda,

Ed invochi dal ciel che d'ambedue
Stringasi insiem ne' gran cimenti il dritto,
Come i due mar nel vinto istmo di Sue.

G. Regaldi.

Incisione

LA FINE DI ALESSANDRO DE' MEDICI

Dipinto del cav. GABRIELE CASTAGNOLA da Genova.

Incisione del prof. EDOARDO CHIOSSONE da Genova.

L'AMPIA tela donde fu tratta questa incisione è opera del valentissimo cav. Gabriele Castagnola; ed orna le sale del *Museo Principe Odone* nell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

Il pittore ha ritratta la camera cubicolare del Medici, e scelto il momento successivo al compiersi della tragedia. Nel centro campeggia il letto ornato all'intorno da un cortinaggio ricchissimo di damasco; e sovra le coltri macchiate di sangue giace l'esanime spoglia del Duca. A sinistra è un inginocchiatoio, con suvvi un trittico esprimente il Redentore; a destra un camino, da cui un solo tizzo sviluppa ancora un po' di fumo, quasi a simbolo dell'anima che s'è pur mo' sprigionata, e vola al cospetto del suo Fattore. Ma il cortinaggio è lacerato, e nel resto delle masserizie tutto è scompiglio: attestando la lotta fieramente combattutasi tra l'assassino e la vittima. Però la spada giace sul pavimento, e non è uscita dal fodero: la lotta fu disuguale, e la vittima non ebbe armi contro la premeditazione e la forza.

Ripensando alla tela del nostro artista, noi ci sentiamo tuttora compreso l'animo di meraviglia insieme e d'orrore. Ma se il Castagnola, per l'effetto generalmente prodotto, può con franchezza affermare di avere raggiunto il segreto e la nobile meta dell'arte, non è al certo da riputare men fortunato l'incisore, il quale sprovveduto del potente sussidio del colorito e disponendo di mezzi assai più scarsi, è pur giunto a conservare interamente il carattere di un tal quadro.

Difatti sotto la mano del giovane e distinto Professore, il rame diventa anch'esso una tela; e sovra di questa il Chiossone dipinge a sua volta con sì rara maestria, che quasi non sapremmo persuaderci come mai col semplice bulino si possano così perfettamente imitare le mezze tinte le più svariate, le ombre più trasparenti, ed ottenere un insieme di così magico effetto.

Aggiungasi che il dipinto tradotto nella stampa in discorso appartiene alla scuola che di presente va trasformandosi, e che tanto si interessa alla ricchezza del colorito; per modo che l'incisore ha dovuto anch'esso battere una via nuova: porre in disparte il classico meccanismo, e sostituirvi la varietà dei toni coll'equivalente del colore che dicesi chiaroscuro; riflettere insomma anche per questo lato sul rame tutta l'influenza del suo originale.

L'opera inoltre è condotta con un fare sempre diverso, secondo lo scopo con cui l'artista mirava. Nella riproduzione degli accessorii sono ottenuti fino all'evidenza il velluto del cuscino, il tessuto delle lenzuola,

la morbidezza de' tappeti, il ligneo delle mobilie; ma il bulino corre liberamente, la sua punta viva e sbrigliata, conscia ad ogni taglio della natura della sostanza che dee ferire. Talvolta muta d'accento, contraria i suoi tratti, li incrocia e li confonde: non una ne descrive insignificante od inutile.

Quando una incisione racchiude pregi così reali come quella cui ora accenniamo, sarà lecito il domandare che altro mai potrebbero aggiungerle le proporzioni ed il colore, se non che, per riuscire nell'impresa in quella guisa in cui vi è riuscito il Chiossone, non basta l'essere artisti valorosi, convien pure che siasi dotati, com'egli è, del più dilicato e profondo sentire.

T. BELGRANO.

CENNI BIBLIOGRAFICI ARTISTICI

L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA E LE TRADIZIONI DELLA SCUOLA MILANESE. *Discorso del segretario* ANTONIO CAIMI (*Milano* 1869).

Prendendo opportunità dal dover inaugurare la solenne Adunanza per la distribuzione dei premii alla R. Accademia di Brera, l'egregio suo segretario cav. *A. Caimi*, pronunziava un elegante discorso in cui facevasi a svolgere le tradizioni della scuola milanese, richiamando al pensiero i molti e molti valenti artisti che ne' varii secoli la facevano così florida e meritamente pregiata. Da tale forbitissimo scritto si ravvisa siccome in ogni genere di pittura, non meno che nella scultura ed anche nell'architettura, Milano ben a ragione seppe sempre conservare quel posto distintissimo fra le città italiane per cui fin dalla gloriosa epoca Latina otteneva l'appellativo di *seconda Roma*.

ATTI DELLA R. ACCADEMIA DI BOLOGNA (1869).

Contengono la Relazione fatta dall'egregio suo segretario professore *Cesare Masini*, e ragguagliando sui premii distribuiti, accennano al desiderio di veder riformata l'istituzione del premio fondato dal benemerito Duca di Curlandia, consistente nell'annua somma di lire 425,60, non potendo più bastare colle odierne esigenze ad invogliare gli artisti a concorrere a meritarlo. Molto acconciamente egli fa osservare come i tempi volgano diversi dall'epoca in cui i Caracci fondavano quell'Accademia, dalla quale uscirono tante rinomate celebrità!... *Bastava in allora ai coronati il premio della gloria!...* In oggi una medaglia d'argento non solo vien tenuta quasi per una derisione, ma è scarso incitamento quella somma stessa che nel secolo scorso riesciva bastevole a destare l'emulazione tra gli studiosi ! !

CARRARA E LA SUA ACCADEMIA DI BELLE ARTI. *Riassunto storico del conte* EMILIO LAZZONI (*Pisa* 1869).

ATTI DELLA R. ACCADEMIA DI CARRARA, *preceduti da un sunto storico della stessa Accademia, dettato dal professore* ORESTE RAGGI, *e da altri Componimenti*, *ecc.* (*Carrara* 1869).

A meglio ricordare l'insolito festeggiamento con che si celebrava in Carrara il primo centenario della fondazione della sua Accademia di Belle Arti, vennero in luce i due opuscoli sovracitati; pregevolissimo il primo per i molti ragguagli sulla città stessa, sul commercio delle miniere marmifere e preziose quanto mai che lo arricchiscono, e sulle varie vicende di essa sotto i diversi suoi reggitori, è ricco archivio di notizie troppo modestamente annunziato dall'autore il quale è pure segretario dell'Accademia stessa; contiene l'altro un forbito discorso del prof. cav. *Oreste Raggi* intorno alla storia di detta Accademia, molte lettere inedite di illustri artisti e letterati; un discorso del precitato conte *Lazzoni* per la distribuzione dei premii, coll'elenco dei premiati; alcune epigrafi dell'ingegnere *Carlo Pelliccia* ed una canzone di *Adele Pelliccia* pubblicate nella detta solennità.

Raccomandiamo la lettura di tali scritti a chiunque brama meglio conoscere tuttochè concerne la Patria nostra e riesce ad accrescerle onoranza e decoro.

SOCIETÀ PER LA SCUOLA DI INTAGLIATORI IN LEGNO, *ebanisti e legnaiuoli in Firenze*, *Relazioni del Comitato* 8 *settembre* 1869 (*Firenze* 1869).

Dalle Relazioni pubblicate dal Comitato, in seguito all'adunanza generale tenutasi li 8 settembre 1869, apparisce come questa Società che mira a lodevolissimo scopo sia riuscita già a buon frutto nel corso del 1869, potendo annoverare già 25 alunni meritevoli di encomio per le non dubbie prove da essi date con 331 lavori sottoposti al giudizio del Comitato. Laonde giova aver fidanza che accresciutosi in Firenze il numero dei generosi patrocinatori di una così acconcia e filantropica istituzione, si otterranno i mezzi necessarii a sostenere una siffatta opera, procacciando un vantaggiosissimo insegnamento a molti giovani artisti con grande benefizio dell'industria.

Abbiansi intanto una sincera parola di encomio i promotori della scuola, e in ispecie il solerte direttore e prof. cav. *Nicolà Collignon* ed il presidente cav. prof. *Emilio Bechi*.

DELLA VITA E DELLE OPERE DELLO SCULTORE GIUSEPPE GAGGINI, *Notizie raccolte dal cav. professore* FRANCESCO BERTINARIA (*Torino* 1869).

Scritti con squisiti sensi d'affetto quali derivano da una vera stima per il valente scultore, questi cenni contengono in poche pagine quanto è più opportuno conoscere della vita di lui. Da essi rileviamo che egli fu discepolo di Thorwaldsen, collega di Freccia e di Revelli e maestro di Santo Varni e di Giuseppe Dini, due nomi che bastano ad esprimere come egli fosse abile nell'insegnamento. Principalissima fra le sue opere è il monumento eretto nella cappella della S. Sindone in Torino al *Principe Tommaso;* nè vanno dimenticati il monumento al *Marchese di S. Tommaso* ed il sepolcro per la famiglia *Solei* nel camposanto pure di Torino, e la statua colossale di *Vittorio Emmanuele I* che sarà posta a decorare il palazzo Carignano.

CORSO DI DISEGNO LINEARE *per* DOMENICO MINICHINO *Maestro elementare in Barra* (*Napoli* 1869).

Base indispensabile del disegno geometrico, di ornato e di ogni altro meccanico è il disegno lineare, senza cui non si può al certo riescire a buon segno nelle industrie anche le più comuni.

Acconcio perciò oltremodo a tutti coloro i quali o per questa o per quella ragione non possono assistere ad una scuola tecnica è questo *Corso* che con ben appropriate descrizioni e con esattissime tavole corrispondenti, viene in sussidio dello studioso, agevolandogli la via a ben fare.

Si vende in Napoli, alla cartoleria di M. Lattes, strada San Giuseppe, n. 25, prezzo L. 2,50 e L. 2,80 *franco* e *raccomandato* per tutto lo Stato Italiano contro vaglia intestato all'autore coll'indirizzo Napoli per Barra.

L. ROCCA.

Giudizio
sulla Rivista L'ARTE IN ITALIA
pronunciato dall'Accademia di Belle Arti
DI MILANO

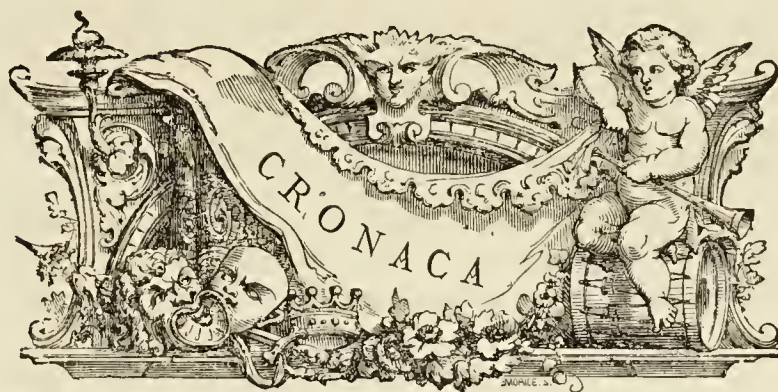
La Regia Accademia di Milano, invitata a dare il suo parere coscienzioso sulla nostra pubblicazione, nella Seduta del Consiglio adottava a unanimità di voti gli apprezzamenti che seguono. Questa Direzione superba di porgerli testualmente ai cortesi Lettori, coglie l'opportunità per tributare a quell'insigne competentissimo Consesso i sensi della sua riconoscenza.

. . . .

« Sentito nella odierna adunanza il Consiglio accademico, mi è grato di poter consegnare in questa dichiarazione il concorde suo avviso pienamente consentaneo alle simpatie ed al meritato favore onde la pubblicazione del sullodato periodico fu universalmente accolta dagli artisti e dagli amatori. Se vi è paese per il quale una pubblicazione siffatta fosse un sentito bisogno, quest'è senza dubbio il nostro, che, ricco a dovizia di tradizioni e d'elementi artistici; tuttavia, e in seguito a quelle cause medesime che ne promossero il molteplice sviluppo, sentiva difetto di un focolare comune cui convergessero e donde potessero irradiarsi intorno, gli studii attinenti alla teoria e all'esercizio delle Arti belle. Nè forma alcuna poteva eleggersi più adatta all'uopo di quella che s'incarna nell'*Arte in Italia*, avvegnachè la spigliata brevità che punto non esclude l'intrinseco merito delle scritture, e l'interpolazione di schizzi autografici e tavole spiritosamente incise, e disegni d'ogni maniera, la rendeva meglio che altra opportuna a correre per le mani dei cultori di coteste discipline, anzi porgeva ad essi incitamento a rifornirla di materiali e a soccorrerla della propria loro esperienza e dottrina, e a quei medesimi che più versano nel pratico esercizio dell'arte rendeva in pari tempo dimestico, meglio che non soglia essere, non solo il leggere di cose all'arte attinenti, ma tratto tratto anche il dettarne, il che ognuno vede quanto conferisca a renderne più chiaro e grande e utile nella mente loro il concetto.

« Nè tra i vantaggi di cotesta pubblicazione si vuol pretermettere, oltre il mutuo incontrarsi e soccorrersi di pensatori e scrittori ed artisti, quella tutela che essa naturalmente esercita sui preziosi avanzi del nostro passato, troppo spesso negletti, o spregiati dalle immemori generazioni, quel raccogliere diligente d'ogni più minuta e riposta suppellettile archeologica e istorica, di che sarebbe altrimenti assai malagevole avere e scambiar notizie da un capo all'altro della Penisola, infine quell'assiduo studio posto a bene indirizzare, e a imbevere, per dir così, dell'intimo senso dell'arte anche le risorgenti industrie del nostro paese.

« Che se si aggiunga la solerzia e la diligenza onde nella edizione del lodato periodico è fatto tesoro d'ogni bella tradizione dell'incidere, e d'ogni progresso dell'arte tipografica e della xilografia e della litografia, per renderne sempre più decorosa e condegna anche la forma esteriore, si ha tutta la ragione di augurare che uno sforzo di generosa volontà piuttosto unico che raro, e già non indifferentemente apprezzato anche da colti stranieri, ottenga dai doviziosi, dagli artisti, dalle Biblioteche, dai Circoli letterarii e altri, dal pubblico intelligente in una parola, quel benevolo appoggio che solo può dare securtà d'avvenire ».

Cronaca

Firenze — Aleardo Aleardi e le sue lezioni di estetica.

Col nuovo anno scolastico, incominciato nel passato dicembre, il maestro Aleardo Aleardi volse l'argomento delle sue lezioni di estetica, dette nell'Accademia fiorentina di belle arti, a ragionare sull'epoca maravigliosa del risorgimento. Ei pare che quanto più s'inoltra a svolgere la superba tela del secolo aureo per le arti, il suo dire si faccia (se pure è possibile) più splendido, e le sue investigazioni divengano più profonde.

Toccando dapprima della parte che la letteratura di quel tempo ebbe nell'artistico risorgimento, venne successivamente discorrendo del naturalismo nel secolo XV; e con vena tutta virgiliana s'addentrò quindi a rintracciare come fosse inteso dai sommi maestri il sentimento della natura. Preparato così il campo delle sue idee, e richiamata al geniale soggetto la mente dei suoi ascoltatori, incominciò dal principe degli artisti, Leonardo da Vinci, dotto, scienziato, filosofo, matematico, scrittore, pittore, scultore, architetto, in ogni cosa eccellente. La lezione ventura, che sarà la terza intorno all'artefice privilegiato, speriamo sia tutta dedicata alla interpretazione e dichiarazione del famosissimo *Cenacolo*, ch'è un miracolo vero di artistica sapienza.

La sala dell'Accademia diventa ogni volta più angusta, che l'uditorio sceltissimo va aumentando ogni giorno, e dimostra dilezione sempre crescente ed attenzione vivissima.

— La città e provincia di Treviso, appena liberatasi dalla dominazione straniera, volse il pensiero alla erezione di un monumento che ricordasse ai venturi i nomi de' Trivigiani caduti nelle patrie battaglie, e tramandasse alle tarde età quell'avvenimento solenne, che fu il sospiro di tante generazioni, e costò tanto sangue di martiri, tanti dolori interminabili ed incompresi ad esuli infelicissimi.

Il Sindaco d'allora, l'egregio cav. Antonio Caccianiga, fece la bella proposta alla Giunta e al Consiglio municipale, e vi trovò pienissima adesione: sicchè chiamati a concorrere nella spesa i vari Comuni della provincia, venne raccolta una somma abbastanza ragguardevole di danaro, alla quale il Municipio del capoluogo della provincia aggiungerà quello che occorra al compimento dell'opera.

Tocca ora al Sindaco attuale avvocato Angelo Vianello-Cacchiole il portare ad esecuzione la nobile proposta, se la Giunta e il Consiglio provvederanno ai mezzi necessarii alla impresa. E intanto sappiamo che lo scultore fiorentino Giovanni Paganucci (il quale nel 1866 fece dono alla città di Treviso di un suo grande modello della statua di Cavour, già premiatogli ad un concorso), ebbe invito di studiare e presentare un bozzetto che risponda al concetto del monumento. Il quale crediamo debba consistere in un basamento quadrangolare sulle cui faccie debbano registrarsi i nomi de' prodi che perdettero la vita pugnando per la libertà della patria loro. Al sommo del basamento la *Vittoria Alata*, si posa alquanto in atto passaggiero per deporre una ghirlanda di onore su que' martiri generosi.

Possa il gentile esempio iniziato da quella città essere da altre raccolto e imitato: e così l'egregio artista risponda, come non dubitiamo, alla onorifica invitazione.

— Dall'Accademia Ligustica fu pensionato il signor Lazzaro De-Maestri di Savona, e mandato a perfezionarsi a Firenze a spese dell'Accademia medesima. In prova di vera soddisfazione per l'onore meritato dal giovane artista la fabbriceria della

Chiesa di San Pietro di Savona gli ha dato commissione di eseguire nell'abside di detta Chiesa un grande affresco, di cui il De-Maestri ha già eseguito i cartoni. L'affresco contiene da circa quaranta figure più grandi del vero, e rappresenta la predicazione di San Pietro. Bellissima è la trovata del quadro, castigata la composizione, tranquille e naturali le movenze delle persone. Tutto promette bene: ne parleremo dopo la esecuzione del dipinto, quando la parte più difficile e vitale del colorito sarà venuta a dar vita vera al quadro grandioso col quale si produce questo nuovo dipintore.

— Il prof. Carlo Ademollo di Firenze ha testè terminato un ritratto al vero di lord Napier a cavallo. Il vincitore d'Abissinia è raffigurato nel punto che salito sopra d'un altipiano, in piena ed aperta luce di sole, sta osservando le sue truppe che muovono alla presa di Magdala. Il quadro è d'un effetto mirabile.

— Furono venduti non ha guari a Milano tutti gli oggetti d'arte che appartenevano alla cospicua galleria Uboldi; e fra questi il barone Angiolo Adolfo Levi, intelligente mecenate delle arti belle, ora stabilitosi in Firenze, ha fatto acquisto di tre grandiosi e pregevoli lavori degni di appartenere a qualunque pinacoteca. L'uno è del professore Sogni di Milano e rappresenta *Adamo ed Eva*; gli altri due sono lavori accuratissimi del professore commendatore Francesco Hayez. Il primo rappresenta *Caino* errante e maledetto dopo il commesso fratricidio: l'altro raffigura *Bersabea* al bagno, ed è per bellezza, composizione e colorito, di gran lunga superiore a molte opere già conosciute di questo maestro insigne. Si direbbe che anche molt'anni indietro, sciolto dalle pastoie accademiche, il maestro Hayez presentisse quel fare di naturalezza e di realtà, che senza scompagnarsi dalla eleganza e dai precetti del bello, cerca di raggiungere assiduamente la età moderna più vicina a noi.

A. P.

Urbino. — Atti dell'Accademia Raffaello.

La sera dei 15 gennaio vi fu (come annunziammo) adunanza generale. Dopo la lettura del verbale della precedente seduta e del resoconto mensile, il Presidente lesse la Cronaca relativa alle Belle Arti in Italia, riassumendo quanto accadde in questo campo di notevole nel decorso anno 1869. Accennate le attuali condizioni dell'arte in genere, disse come nell'anno passato sorgessero da ogni parte monumenti pei quali è oggi in Italia tale febbrile manìa da far proprio credere col Giusti, che i nani son quelli che si scialacquano l'apoteosi. Notò i più memorabili, passando a far cenno de' progressi archeologici che specialmente si fanno a Napoli per gli scavi d'Ercolano e Pompei; a Roma per quelli del palazzo dei Cesari e dell'Emporio, con una menzione di lode al chiarissimo senatore Fiorelli, a cui anche si deve il riordinamento delle 90,000 e più monete del Museo Reale di Napoli. Fece parola degli scritti e dei libri d'arte, grandemente fra questi ultimi encomiando la Rivista Torinese l'*Arte in Italia;* e fra quelli le opere del Selvatico e le splendide orazioni dell'Aleardi. Ricordò i premi conferiti ad artisti italiani nelle Esposizioni straniere; lodò l'idea del Congresso artistico Parmense; prese nota della onorificenza accordata dall'estero ad alcuni nostrani, che pure all'estero trovarono di esitare i propri lavori; e conchiuse commemorando i nomi degli artisti che nel 1869 morirono.

Tale lavoro venne accolto dai signori Accademici con tratti di squisita benevolenza.

Onori ad Artisti Italiani all'estero.

Il cav. Alberto Pasini, parmigiano, domiciliato a Parigi, eseguiva l'anno scorso quattro quadri rappresentanti gli ultimi fatti d'armi dell'Impero Ottomano, per commissione di S. M. il Sultano; il quale a dimostrargli la sua ammirazione e sommo gradimento nel ricevere que' capi d'arte, riusciti splendidi e degni del nome di tanto artista, gli inviava testè le insegne d'Ufficiale dell'Ordine del Medjidiè.

Facciamo plauso di cuore a tale onore conscienziosamente meritato.

TAVOLE
della presente Dispensa

SOTTO I FAGGI

Acquaforte del cav. Angelo Beccaria, *da Torino.*

Sì, sono essi, li ravvisiamo — sono i faggi della montagna. Rami eleganti, denso fogliame, tronco altero e liscio corteccia color di ferro. Parlano un linguaggio, la brezza — possedono un secreto, la calma — versano un conforto, l'ombra.

Verrà l'estate, la pianura sarà una fiamma, sarà un'oasi la valle. Salite allora, salite a trovarli, gli arcadici faggi della montagna. Vi stenderete sull'erba, potrete prendere delle arie da Titiro, bucolizzare in lungo ed in largo; potrete incidere sulla scorza dei faggi un nome caro — molti anche, se vi garba —

Tenerisque meos incidere amores
Arboribus: crescent illae, crescetis amores.

Poi fumare un sigaro alla salute della vostra ninfa... o delle vostre ninfe.

Sul serio, signor Beccaria, voi li avete profondamente compresi, gli arcadici faggi della montagna! . . . .

UN *QUI PRO QUO*

Quadro di Enrico Gamba, *da Torino.*

Acquaforte di Alessandro Balduino, *da Torino.*

Splendida cosa gli sponsali delle intelligenze.

Un giorno, l'umorismo di Cervantes venne ad unirsi col pensiero del Gamba. Frutto del connubio fu questo quadro.

Un *qui pro quo* — uno fra i tanti presi dal Cavaliere della Triste figura.

Egli e Sancio sono arrivati in una vecchia e lurida *posada*; la figlia dell'oste scende a riceverli. Don Chisciotte, inchinandosi, la saluta dama e principessa e le offre la sua servitù, la sua fede di valoroso e leale paladino. L'oste, dall'alto della scaletta, guarda il balordo — e ride.

Se Gamba dipinse, Balduino incise — la bilancia del merito è questa volta in equilibrio perfetto.

RICORDO DELLE ACQUE DOLCI D'ASIA
(autunno)

Disegno autografico del cav. Alberto Pasini *da Busseto (Parma).*

Fu in ottobre dell'anno scorso, a Torino, nello studio di un artista.

Dalla sua cara e fulgente Stambul, tornava il Pasini nella grigia Parigi. Aveva lavorato molto — perciò era lieto, gagliardo, pieno di progetti e di fantasie.

Cortese, ci mostrò la recente sua messe.

Quella serie di piccole tele ci abbagliò, ci sedusse, ci tolse al vuoto e cupo sonnecchiare della nostra esistenza e ci gettò per un'ora nella vita nuova, nella varietà pittoresca della metropoli ottomana. Per un'ora, ci sentimmo trasformati in un grave turco dal candido turbante, dalla lunga barba e dalla lunghissima pipa ben nutrita di *iavach* — ed i bozzetti del Pasini ci trassero sulle acque azzurre del Bosforo, ci guidarono per le oscure, tortuose viuzze della città, nelle moschee solitarie, in mezzo al formicolìo multicolore dei bazar, nei caffè, nelle loggie, negli arabescati cortili, per i giardini ed i chioschi.

Era l'Oriente in pubblico e l'Oriente arcano — la nota solenne, poderosa e la nota gentile — era il vasto colpo d'occhio e l'intima osservazione.

Fra gli altri — vivacissimo di luce e di tinte — sorrideva uno studio delle Acque dolci d'Asia (Guyuck-Sou), la gioconda passeggiata sulla costa d'Asia, in faccia di Babec.

Nel fermo e colorito disegno che ora ci manda il Pasini, è riprodotta una parte — la più caratteristica — di quello studio; la camelia centrale di quel mazzo di fiori.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

A. Pasini. 1870.

C. Alberto Pasini dis.e ed Autog.   Torino Lit. F.lli Doyen.

RICORDO DELLE ACQUE DOLCI D'ASIA

(Autunno.)

L'ARTE IN ITALIA

Archeologia

IL MUSEO PATRIO DI ARCHEOLOGIA IN MILANO

Milano, ricca di tante scientifiche istituzioni, e non ultima fra le città d'Italia per coltura, per spirito di progresso e per sentimento di decoro, provava da molto tempo il bisogno della fondazione di un Museo in cui potessero raccogliersi ed esporsi alla pubblica vista gli avanzi dei monumenti della età romana e del medio evo, e le reliquie dell'arte che, sparse per la città e per il territorio milanese, erano pressochè sottratte all'attenzione degli studiosi delle memorie patrie, ed esposte a continuo pericolo di degradamento o di dispersione.

L'Istituto lombardo di scienze e lettere, fattosi interprete di questo generale desiderio, aveva fino dall'anno 1854 eletto fra i suoi membri un'apposita Commissione per la tutela delle patrie antichità, coll'incarico di provvedere ai mezzi più efficaci per raggiungere tale intento e promuovere la formazione di un Museo, di cui dovevano fornire il primo nucleo i marmi di vario genere che, sino dal principio del secolo, per effetto della soppressione di chiese e di conventi, erano stati dal Governo del primo Regno d'Italia deposti in un locale del palazzo di Brera sotto la vigilanza della Accademia di belle arti, ai quali erano stati dal Municipio aggiunti altri importanti frammenti dissepolti in occasione di scavi per sistemazioni stradali, o trovati nel demolire vecchi fabbricati.

Ma il progettato Museo, alla cui attuazione dedicossi con ispeciale sollecitudine il sig. cav. Biondelli, Direttore del Gabinetto Numismatico e Professore d'archeologia, rimase pur sempre, per contrarianti vicissitudini, un desiderio. Solo dopo i felici avvenimenti che hanno mutate le condizioni politiche d'Italia, il ministro Matteucci promosse col R. Decreto 13 novembre 1862 la fondazione in Milano di un Museo patrio di archeologia, istituendo in pari tempo una Consulta per l'ordinamento e la conservazione del medesimo, e per la vigilanza sugli antichi monumenti. La Consulta è divisa in tre sezioni, l'archeologica, l'artistica cioè e la storica, composta ciascuna di tre membri. Presiede alla Consulta il Sindaco di Milano.

Fu prima cura della Consulta di far apprestare a conveniente sede del Museo il locale dell'antica soppressa chiesa di Santa Maria di Brera, e di disporvi i marmi che già vi custodiva l'Accademia di belle arti. Non ne era copioso il numero, ma in essi comprendevansi monumenti di singolare importanza. E primo fra essi si

presenta il monumento di Bernabò Visconti sormontato dalla sua statua equestre a grandezza naturale in un sol pezzo; opera della seconda metà del quartodecimo secolo, che attesta, rispettivamente all'età in cui venne alzato, i notevoli progressi della statuaria milanese per la efficace influenza di Gioanni di Balduccio da Pisa, che, chiamato a Milano da Azone Visconti, vi tenne fiorente scuola, e arricchì questa città di prestantissime opere, fra le quali si distingue in ispecial modo l'Arca di S. Pietro martire in S. Eustorgio. Non è noto il nome dell'artefice che scolpì il monumento di Bernabò, ideato con felice ed ardito concetto, e sontuoso per ricchezza di figure e di fregi. Esso proviene dalla soppressa chiesa di S. Gioanni in *Conca*.

Insigni per eleganza di forma e per isquisito magistero di scalpello sono varii avanzi del monumento sepolcrale di Gastone di Foix, e delle decorazioni della cappella che doveva racchiuderlo; lavoro di Agostino Busti, detto il *Bambaia*, eseguito per ordinazione del re Luigi XII di Francia. Di questa opera memorabile, forse non mai intieramente compiuta, ma certamente per avverse vicende non mai assestata secondo il concetto dell'autore, il Museo possiede la statua giacente di quel celebre capitano, e sei delle statuette che in doppio ordine dovevano essere disposte nel basamento, oltre varie parti dei fregi ornamentali, destinati alla decorazione della cappella, giusta un disegno che si conserva nel Museo di South-Kensington di Londra. Altre importanti parti di questo vasto lavoro si conservano nella Biblioteca Ambrosiana e nella villa di Castellazzo Arconate del marchese Busca; ed alcune sono sparse in altri musei. — Dello stesso Bambaia è pure il monumento a Lancino Curzio, gentile concetto reso con forme castigate e leggiadre. Trovavasi prima nel convento degli Agostiniani di S. Marco.

Imponente per maestoso effetto e per gusto di esecuzione è l'Arca sepolcrale del vescovo Bagaroto, già eretta nella chiesa di Santa Maria della Pace. Questo coi due menzionati monumenti del Bambaia appalesano la fiorente condizione della scoltura milanese nel principio del XVI secolo.

Accanto a questi capolavori ammirasi un ciborio in marmo con alcuni angeli a bassissimo rilievo di squisita fattura, opera, a quanto pare, di valente maestro della scuola toscana del quattrocento; ignorasi donde provenga.

Fra i tanti marmi d'indole ed importanza diversa, dei quali l'Accademia di belle arti fu già depositaria, si noverano parecchi frammenti di sontuosi edificii dell'epoca romana, fra i quali quattro fusti di colonne in porfido di corretta rastremazione, spettanti probabilmente ad un tempio di Vesta, che la tradizione ricorda erette nelle adiacenze della chiesa di S. Carpoforo di questa città, ove furono rinvenute nel praticare alcune escavazioni verso il principio del volgente secolo. È pur notevole un basamento o stilobate, portante in ciascuno dei lati una figura simbolica dipinta a fresco, trovato nella località in cui già sorgeva il circo.

L'Accademia stessa poi, dopo la istituzione del Museo, vi cedette la collezione archeologica di sua particolare spettanza, costituita quasi per intero da quella formata dal pittore Bossi, dagli eredi del quale n'avea fatto l'acquisto. Varii pregiati bronzi e marmi, diversi cimelii in avorio, fra cui alcuni trittici e dittici consolari e sacri, qualche oggetto di ceramica etrusca e romana, ed una eletta copia di maioliche dipinte delle più insigni fabbriche della media Italia aggiunsero così qualche importanza al nascente Museo.

Sull'esempio dell'Accademia, anche l'Amministrazione della Fabbrica del Duomo deliberò di deporre nel Museo buon numero d'interessanti marmi figurati e decorativi del quattrocento e del cinquecento, che conservava ne' suoi magazzini. Altre fabbricerie, con ispontaneità non meno commendevole, cedettero pure al Museo antiche sculture ed iscrizioni, procurando ad esse più conveniente sede.

Il Ministero della R. Casa ha del pari contribuito con deferente liberalità all'incremento di questa istituzione mediante importantissimi depositi. Aderendo al desiderio della Consulta, permise che fosse levata dalla cripta della soppressa chiesa di S. Gioanni *in Conca*, ove stava pressochè ignorata, l'Arca sepolcrale di Regina della Scala, moglie a Bernabò Visconti, che, ricomposta integralmente, sorge ora vicino al monumento di Bernabò stesso. E poco appresso il Ministero medesimo pose a disposizione della Consulta una copiosa serie di marmi interessanti così per memorie patrie, come sotto l'aspetto artistico-archeologico, che trovavansi nel R. Palazzo e nel Parco di Monza. Si potè per tal modo riunire i superstiti avanzi delle sculture dell'antica porta marmorea di Santa Maria di Brera, architettata dal Balduccio e decorata dal suo scalpello, ed accogliere nel Museo altri molti oggetti di statuaria e di decorazione architettonica spettanti a varii monumenti demoliti di Milano e di Monza.

Ad un glorioso periodo del medio evo ci richiama la lapide commemorativa del ritorno dei Milanesi nel 1167 nella città distrutta dal Barbarossa, e delle opere di difesa costrutte nel 1171 per ordine dei consoli, dei quali è ricordato il nome con quello del maestro Mastegnianega che le ideò e le diresse. Questa lapide era posta sulla fronte interna dell'arco biforo di Porta Romana, atterrato nel 1793, del quale avanzano solo poche altre preziose reliquie nei bassorilievi che si vedono presso il sito ove sorgeva il suddetto arco.

Altre iscrizioni accennano a personaggi e a vicende cittadine di tempi posteriori. La lapide tolta dal chiostro del convento de' Francescani di Santa Maria alla Pace, e quella degli untori posta alla *Colonna infame* suscitano il luttuoso ricordo di una età miseranda per gravi calamità pubbliche e per superstiziose credenze.

La statuaria romana vi è troppo scarsamente rappresentata da un tronco colossale d'Ercole, da una statua di Venere mutilata, e da alcuni busti e bassorilievi, e da altri frammenti che attestano pressochè tutti un'arte in decadenza.

Di greco scalpello vi figura solo una piccola statua di Bacco giovine, offerta dal chiar.mo scultore cav. Benedetto Cacciatori, alla cui generosità il Museo è debitore di altri marmi di epoche diverse. Le disposizioni che reggono il Museo non consentendo acquisti se non di oggetti spettanti all'Insubria, non lasciano sperare di veder allargata la troppo ristretta serie di opere greche, romane, egiziane od etrusche, che sono il principale ornamento delle più ragguardevoli collezioni di archeologia. In questo per la suesposta ragione predomina invece la scultura lombarda del Rinascimento, che vi fa bella mostra di elegante originalità.

Ai già citati marmi appartenenti a questa epoca altri se ne aggiunsero per successivi acquisti, fra i quali tiene il primo posto il grandioso stipite che fregiava l'ingresso della casa che Cosimo de' Medici ebbe in dono

dal duca Francesco Sforza, e che fece poi abbellire dal fiorentino Michelozzo, suo favorito architetto. Le statue e le altre decorazioni così figurative come d'ornato, di cui è ricca questa porta monumentale, vennero scolpite da artisti lombardi. Di singolarissimo pregio sono pure altre parecchie minori opere di scultura della scuola milanese, provenienti dalle Torri de' Picenardi, sontuosa villa nella provincia di Cremona. La collezione di oggetti di belle arti che il conte Giangiacomo Bolognini legava al Municipio nel 1864, ha pur fornito al Museo diverse opere interessanti.

L'epoca dell'occupazione celtica di questa parte di Italia è attestata da alcuni oggetti in bronzo e in ferro di una rara importanza per le loro specialità, i quali furono rinvenuti in una tomba scoperta nel 1867 presso Sesto Calende. Consistono essi in armi, armature, negli avanzi di un cocchio, in morsi di cavalli, vasi in terra cotta con ceneri, ed altre suppellettili di ignoto uso, fra le quali è assai rimarchevole una grande situla in rame con doppio giro di rappresentazioni figurate (*).

Altra somigliante situla con coperchio, trovata nella terra di Trezzo con diversi interessanti utensili, venne non è guari acquistata dalla Consulta. Di questo genere di vasi si ha riscontro in altri dissepolti in varii paesi di Francia e di Germania, inferiori però di pregio, perchè mancanti di quelle decorazioni figurative, le quali nei sopra citati sono argomento di più certa attribuzione per il carattere dell'arte barbara che vi è impresso. Alcuni di quelli utensili però e alcune parti di armature, lavorate con più squisito artificio e con forme più eleganti, provano ad evidenza il contatto dei Celti cogli Etruschi.

Interessante non meno per la storia e per gli studi archeologici è la serie dei vasi gallo-romani, rinvenuti alcuni anni fa, e descritta dal professore sacerdote Giambattista Giani, che con intelligenti ricerche esplorò parecchie tombe disseminate in varii siti di quel tratto dell'Alta Lombardia che costeggia il Ticino ed il Lago Maggiore. A questa raccolta si aggiunsero altri non pochi oggetti sì di ceramica che in ferro e in bronzo, spettanti alla medesima età, e di recente scoperti poco lungi dai luoghi suaccennati da alcuni privati che ne fecero cessione al Museo.

Fra le varie classi di oggetti, quella delle epigrafi è senza dubbio la più considerevole. La collezione Archinto, passata in possesso del Municipio, e da questo depositata nel Museo nel 1865, vi diede il maggiore incremento, in ispecial modo per la copiosa ed insigne serie delle iscrizioni romane, note per le illustrazioni del Labus e d'altri distinti acheologi.

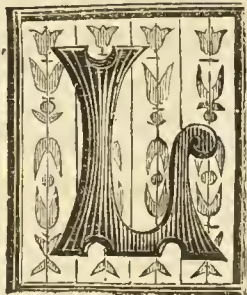
L'acquisto di parecchie importanti lapidi e cippi, provenienti dalla già menzionata villa de' Picenardi nel Cremonese, e il dono fatto dalla contessa Carolina Castiglioni Borromeo della cospicua collezione già riunita dal defunto suo marito, il chiaro conte Ottavio Castiglioni, hanno contribuito all'aumento della raccolta lapidaria, a cui pure concorsero con generose offerte, oltre alcuni altri privati, l'Amministrazione della Basilica di S. Simpliciano, e quella delle Casse di Risparmio, la quale cedette al Museo non pure diverse iscrizioni, ma eziandio buon numero d'interessanti marmi e decorazioni architettoniche, rinvenute nel praticare gli scavi per l'erezione del palazzo di sua nuova residenza nella via dei Tre Monasteri. Le iscrizioni furono pressochè tutte trovate nelle fondamenta di quel tratto delle mura romane di Massimiano, che corre lungo quell'area; le membrature architettoniche spettano all'antica distrutta chiesa del convento di Orona, e furono tratte dalle fondazioni di quella di Santa Barbara eretta sull'area della prima, nelle quali erano state impiegate come materiale di costruzione. Una leggenda incisa nello spessore della tavola di uno de' capitelli estratti dagli scavi, e che ricorda l'arcivescovo di Milano Teodoro II, morto nella prima metà dell'ottavo secolo, accerta l'età dell'edificio sacro cui appartenevano il capitello stesso e gli altri frammenti architettonici, i quali avvalorano in modo indubitato, cogli indizii della loro disposizione, la testimonianza desunta da altri tempii di Milano tuttora superstiti, che, cioè, alcuni speciali sistemi di costruzione nello stile lombardo fossero già in questa città impiegati prima del nono secolo, a confutazione del contrario avviso di alcuni architetti e scrittori stranieri. Quei frammenti sono perciò di grandissimo interesse per la storia dell'arte.

Cogli oggetti passati in rassegna, altri molti ne possiede il Museo di men rilevante pregio. Tuttavia esso è ben lungi dall'offrire quella copia e varietà di oggetti per le quali vanno rinomati altri Musei. Però se si pone mente alla recentissima sua fondazione ed al rapido suo aumento nel corso di poco più di cinque anni dacchè fu aperto al pubblico, si ha motivo a confortarsi e a sperare che esso potrà raggiungere, rispettivamente all'indole sua speciale, una maggiore estensione ed importanza, quando, sull'esempio di tanti cittadini che già concorsero con nobile gara ad arricchirlo, altri generosi, secondando la sollecitudine della Consulta archeologica, cooperino a promuovere l'incremento e il decoro di questa patria istituzione.

ANTONIO CAIMI.

(*) Veggasi intorno a tale importante scoperta la Memoria del professore cav. Bernardino Biondelli: *Di una tomba gallo-italica*, ecc. Di altri cimelii del Museo milanese questo chiaro archeologo ha fatto cenno nei seguenti suoi scritti: *Di un sepolcreto romano discoperto in Lombardia. — Di un nuovo sepolcreto romano scoperto a Vittuone. — Iscrizioni e monumenti romani scoperti in Angera.*

INCISIONE

INCISIONE SUL DIAMANTE

La gazzetta francese delle *Belle Arti* in Parigi pubblicava non ha molto un ragguardevole studio del distinto scrittore *marchese Gerolamo d'Adda* di Milano, a proposito della incisione sul diamante. Egli lamentava, e giustamente, che un autore francese, *Massimo du Camp*, encomiando un ritratto egregiamente inciso sul diamante dall'artista *Fries* lo annunciasse quale una novità nella storia della glittica. Ben lungi dall'attentare alla lode ed all'ingegno del Fries il quale si elevò ad emulare i più grandi prodigi di pazienza e destrezza, trova il d'Adda non poterglisi consentire così di leggieri il merito dell'inventore

« L'intaglio sul diamante, egli scrive, non è già una scoperta del secolo XIX; ne abbiamo i primi saggi certamente alla metà del XVI e fors'anche alla fine del XV. Senza risalire ad Ambrogio Foppa detto il Caradosso, il quale potrebbe avere inciso per Papa Giulio II quel famoso bottone in diamante ove figuravano molte teste di Padri della Chiesa, del qual bottone svanì ogni traccia dopo il sacco di Roma nel 1527, possiamo credere con fondamento che un intagliatore milanese sia stato il primo a trattare il diamante. I meravigliosi lavori in pietre dure che arricchiscono la chiesa dell'Escuriale vengono attribuiti ad una pleiade di artisti milanesi che fiorivano alla Corte di Spagna sotto Filippo II. Erano questi Giacomo da Trezzo chiamato dal Vasari Cosimo Terzio (1530), un suo nipote dello stesso nome, non che Clemente Birago, allievo del Trezzo, i Masseroni, i Cajroni, i Fontana, i Taverna, i Cambiago ed altri ancora.

Le tradizioni dell'arte dell'incisore in pietra hanno antica origine in Milano. Il Rosso lodato dal Vasari, Leonardo Milanese (1494), Domenico dei Cammei (degno emulo questi di Giovanni dalle Corniole e di Valerio Vicentino) appartengono tutti al ducato di Milano. In una matricola citata dal Gori leggiamo fra i nomi di artisti in pietre dure del famoso Cassino Mediceo presso S. Marco di Firenze adoperati da Francesco I granduca di Toscana un Marco Ambrogio, uno Stefano, un Cristoforo, tutti appellati *Mediolanenses vasularii peritissimi*. Non è quindi a stupire se alla fin fine sorgeva fra questa legione di *lapidari* un ingegno più franco ed intraprendente, il quale osasse cimentarsi anche sul diamante.

E così andò la bisogna. Allacci, Morigia, Pietrasanta, copiandosi l'un l'altro, parlano di Jacopo da Trezzo come l'inventore di quest'arte novella. Kirchmann accetta senza riserva questa opinione nel suo libro *de annulis*, rammentando le insegne gentilizie di Filippo re di Spagna incise nel diamante *per Mediolanensem quemdam, Jacubum Treeium, summa arte.* Altri tuttavia l'onore di questa invenzione attribuiscono a Clemente Birago, da alcuni stranieri erroneamente chiamato anche *Virago* e persino *Claude Briague;* errore questo da ultimo seguito anche dal sig. A. Chirac nella sua *Esposizione illustrata*, P. IV, pag. 63. Questi egregi Trezzo e Birago ritrovandosi contemporaneamente in Ispagna, seppero darsi la mano, comunicarsi i loro progetti, i loro saggi, e così insieme raggiungere la possibilità della perfetta esecuzione in un lavoro cotanto difficile.

La fortuna per altro sembra che assai meglio arridesse al Trezzo, salito ben presto in Ispagna ad alta considerazione. Una via di Madrid tuttora s'intitola del suo nome; una moneta particolare coniavasi colà dopo la di lui morte per pagare il prezzo della casa di lui acquistata dal re.

Il gabinetto delle medaglie in Parigi conserva sotto al N° 2489 un zaffiro o topazio bianco con incisi i ritratti di Filippo II e di Don Carlos; è lavoro assai bello, descritto dal Mariette ed assegnato al Trezzo. Invece la storia attribuisce al suo competitore Birago le incisioni sul diamante delle armi di Spagna per l'infante Don Carlos, ed un ritratto di quel principe inciso nel 1562 per la principessa Anna figlia dell'imperatore Massimiliano II. Sventuratamente queste meraviglie della glittica moderna oggidì non sapremmo ove rintracciare.

Alla recente esposizione di Parigi ammiravasi una testa di Numa Pompilio intagliata nel diamante, stupendo lavoro, certamente del secolo XVI, che venne senza esitanza creduto del nostro Clemente Birago, oppure di quel Giovanni Ambrogio Masserone di cui parla il Moriggia. Questo intaglio così finito e di così bello stile appartenne al nobile milanese Ghirlanda.

Gl'incisori lombardi del cinquecento ebbero allievi e successori. Giovanni Costanzo (citato dagli scrittori Mariette ed Aldini) operava in Roma al principio del secolo ultimo scorso, e sul diamante incideva con molta valentìa una testa di Nerone. Questo intaglio con ventitrè altre pietre preziose lavorate dai figli Carlo e Tommaso Costanzo fu di Giovanni Gastone duca di Toscana morto nel 1737. Carlo Costanzo degno emulo della gloria paterna incise sul diamante una Leda ed una testa di Antinoo pel re di Portogallo. Il Brosses (1737) ha veduto in Roma nella collezione Strozzi un diamante inciso, ed altro cogli stemmi di Francia ne esisteva in Parigi all'epoca di Mariette, altro ancora era a Vienna nel tesoro della regina d'Ungheria, e Federigo II di Prussia usava per suo sigillo un diamante su cui erano incisi i suoi stemmi. Abbiamo finalmente dal Pietrasanta (*Simboli eroici*, 1634) che un principe di Cléves avesse presentato ad Anna Maria sorella di Filippo IV re di Spagna, che andava sposa a Luigi XIII, un diamante su cui era impressa la figura di un angelo librato sulle ali.

Noi abbiamo fin qui tradotta quasi alla lettera la dotta pubblicazione del marchese d'Adda, il quale ritiene cogli esempi da lui addotti (omettendone anche altri che avrebbe potuto allegare) avere provato ad esuberanza che l'incisione sul diamante trae la sua origine dall'epoca del risorgimento, e ciò per opera d'ingegni italiani, i quali la esercitarono nei secoli XVI, XVII, XVIII, e quindi assai tempo prima che l'oltramontano Fries scendesse nell'agone. Ci rallegriamo dunque con esso lui poichè seppe anche in questa parte così maestrevolmente sostenere il nostro onor nazionale.

Il diligente Paolo Moriggia nel suo libro intitolato *la nobiltà di Milano* (1619), oltre allo scrivere le meraviglie di Giacomo Trezzo, *uno delli più famosi e rari scultori e lapidarii che avesse la nostra Italia e forse l'Europa*, oltre all'attribuirgli l'invenzione del *secreto di intagliare il diamante*, ricorda con onore parecchi altri lapidarii milanesi, incisori di cammei, di cristalli, di gioie. Loda sommamente i Misseroni (o piuttosto *Masseroni*), i Saracchi, Domenico e Gian-Antonio Rossi, due Masnaghi, Giacomo Crivello, Francesco Tortorino, Giuliano Taverna. Domenico Rosso era probabilmente il Domenico dei cammei ricordato dal Vasari: è celebre il ritratto di Lodovico il Moro da lui inciso in un *balaseio*, ossia un rubino assai risplendente. Sembra che questo artefice morisse nel 1508.

Leonardo *fabrum prointaliando* è nominato nel testamento (1494) di Lorenzo Ghioldo *zoyellero*, e sembra che egli fosse l'autore di un cammeo su cui era scolpito un cavallo con quattro leoni e di altre pietre che il Ghioldo aveva innestate in una bardatura di gran prezzo che egli tentava di vendere a qualche sovrano. In Milano da un Giacomo Antonio Desio lapidario nasceva Giov. Antonio Desio, il quale nel 1495 obbligavasi coi padri della Certosa di Pavia per fare ad essi *una cassa di pietra di rocca de robino e smiraldi pro sepoltura del g. dno. p. Galeaz fondatore di quel monistero.* Eliseo Magorio nel 1564 aveva fama pure in Milano di valente incisore in pietre: lavorava allora una ametista per cui chiedeva il prezzo di ottomila ducati. Il Moriggia ne loda (pag. 479) la virtù, e troviamo che egli viveva ancora nel 1593. Giovanni Antonio Torre gli era emulo e lavorava nel 1568 pel duca di Toscana tre pezzi di agata.

Grande è il numero degli scrittori che si occuparono degli incisori sulle pietre dure e sul diamante. Molti ne ha citati il chiarissimo marchese d'Adda il quale conchiude il suo ragguardevole scritto colle seguenti giustissime considerazioni: « Non dobbiamo « levarci a troppa vanità pei lavori fatti sovra questa materia « altrettanto ingrata che ricca. Non dobbiamo compiangere gli « antichi se non conobbero il modo di incidere il diamante, que« sto non iscema la loro grandezza. Millin ha ragione di dire che « i grandi artisti non hanno a perdere il tempo nel graffiare una « sostanza tanto dura, e che alla loro fatica altro pregio non « aggiunge meno quello della grave difficoltà superata ».

Vero è che forma non s'accorda
Molte fiate alla intenzion dell'arte
Perchè a risponder la materia è sorda.

(DANTE, parad. I, 127).

M. CAFFI.

ARCHITETTURA

DELLA BADIA E CHIESA DI SANTA FEDE, PRESSO CAVAGNOLO AL PO, SECOLO XII

GIL. INC.

Lunetta sulla porta della facciata.

Gran disdetta pegli archeologi, che in un monumento ove le vetustà ed i particolari più invogliano a risaperne, vi vengan meno in ragione diretta i documenti della storia. Così avviene dell'antica Abbazia e chiesa di S. Fede presso Cavagnolo, sulla destra sponda del Po.

Elevata su d'un poggetto che interrompe l'estrema scesa di ubertose colline, che a mezzodì, a ponente e a tramontana ricingono la solinga valletta ove giace, ella fa parte attualmente d'un caseggiato colonico, che rimpiazzò l'antico monastero, e talmente l'invola al curioso avventore, che giuntovi in vicinanza pur dubita che vi esista una chiesa, se qualche induzione non ne destasse un meschino campanile di niuna apparenza elevato appena qualche metro sul tetto.

Deve questa interessante chiesetta la sua conservazione appunto al detto caseggiato, che l'appuntella e la nasconde, dappoichè isolata mal avrebbe scampate le avarie delle vicende guerresche delle quali a più riprese fu teatro nei secoli posteriori, grazie alla vicinanza della fortezza di Verrua, le quali cotanto illustrarono le ripetute prove del valore. piemontese.

Mancando assolutamente documenti sull'origine del monastero in discorso, la tradizione lo dice fondato da S. Mauro allorquando da Monte Cassino recandosi in Francia per invito del vescovo di Mans, giunto a Vercelli, il 13 marzo 543, fu obbligato a sostare per sgraziato accidente toccato ad uno della comitiva, che lo

accompagnava. La storia, che ci conservò memoria del suo transito, dell'incidente occorso, estraneo al nostro scopo, e persino del numero dei giorni della dimora di S. Mauro in Vercelli, non fa nè allora nè poi il benchè minimo cenno di codesta fondazione attribuita al santo monaco. La tradizione pertanto parrebbe priva di fondamento.

Verso il fine dello scorso secolo il teologo Giovanni Battista Moriondo nella prefazione de' suoi *Monumenti Aquesi* scrive d'aver avuto a mano in Cavagnolo un frammento di una cronaca, dov'era cenno della fondazione del Monastero di S. Fede; cronaca ch'egli credeva scritta da qualche monaco di quel chiostro. Noi non gli perdoneremo così facilmente che dopo destataci cotanta avidità di saperne alcunchè da quel frammento, ci abbia lasciati così a bocca asciutta, concludendo semplicemente che sperava avrebbero i posteri potuto leggere per intiero quella cronaca.

Nulla di meglio raccogliesi dagli scrittori più moderni. Il Casalis nel suo dizionario statistico asserisce che S. Fede era un antico monastero di Benedettini, senza addurre documenti in appoggio. Il fornirne alcuno ed il cercare di indagarne l'origine è quanto ci proviamo a fare.

Devo alla preziosa amicizia del barone Giuseppe Manuel S. Giovanni membro del Comitato di storia patria la comunicazione di due documenti esistenti nell'archivio del Regio Economato. Il primo è un'atto rogato il 13 luglio 1210 in Torino, col quale Giacomo di Carisio vescovo di quella città vi riformava il monastero di S. Solutore sottoponendolo all'autorità dell'abate di S. Michele della Chiusa.

Il secondo del 21 marzo 1212 stipulatò nel villaggio di S. Ambrogio appiè del S. Michele stesso, ed in casa di Pietro abate di quel monastero di S. Michele, contiene una dichiarazione di quest'ultimo relativamente ad interessi pendenti fra il monastero di S. Michele e quello pure dei Benedettini in Savigliano.

Nel primo di detti atti interviene certo *Dominus Petrus de S. Fide*, una volta coll'aggiunta di *judex*. Questo personaggio ricorse pure prima di quell'epoca in un altro atto stipulato in Vercelli il 13 giugno 1206, e ricompare una terza volta spedito dal Capitolo Eusebiano di questa città al vescovo di Torino per farvi fede che il celebre cardinale Guala Bicchieri aveva fatto parte del medesimo capitolo, del quale anzi in tal circostanza egli si dichiara sindaco, e in pari tempo cittadino torinese.

Ora, ritenuta cotanta partecipazione che codesto *Dominus Petrus de S. Fide* vedemmo avere negli atti citati, interessanti le abbazie di S. Michele della Chiusa, e di S. Solutore destansi naturalmente le induzioni che egli pure abbia appartenuto all'ordine di quei monaci in S. Fede, fors'anche ne sia stato abate, possibilmente anche originario del sito: come pure che il monastero di S. Fede potesse essere dipendenza di uno dei prenominati monasteri tanto più verosimilmente che dai documenti si ricava che fra le altre a quelli soggette eravi quella di S. Michele di Civasso a poche miglia di distanza da quella di S. Fede.

Questa seconda presunzione sebbene da alcuni impugnata, pare maggiormente appoggiata dal trovarsi nel necrologio del monastero di S. Solutore stampato nel vol. 5 della Raccolta di Storia patria, notato sotto alla data del 13 giugno l'anniversario di certo *Oddo Abbatis S. Fidei*.

Premessi i quali documenti possiamo raccogliere: 1. che il monastero di S. Fede apparteneva indubbiamente all'Ordine di S. Benedetto, come risulta eziandio dalle ultime Bolle del medesimo Ordine. — 2. Che verisimilmente dipendeva dal monastero di S. Michele della Chiusa, o da quello di S. Solutore fondato in Torino dai monaci dell'anzidetto monastero poco oltre al mille. — 3. Che ritenendo questa ultima epoca, e riconosciuto dai documenti citati, diremmo, in esercizio il monastero di S. Fede sull'esordire del secolo XIII, può con tutta verosimiglianza assegnarsene la fondazione nella seconda metà del secolo XII.

Il monastero di S. Solutore cessò di esistere nel 1536 lorchè per ordine del re di Francia furono distrutti li sobborghi di Torino, dove egli sorgeva, dicono sul sito dell'attuale cittadella. Può pertanto inferirsi, che circa quell'epoca, o poco dopo, l'abbazia di S. Fede, pur ella sia stata costituita in priorato. Infatti non ne troviamo nel seguito fatta ulteriore menzione, se non quando nel 1728 alla morte dell'ultimo commendatario Ab. Paolo Coardi, del quale esiste tuttora il monumento nella chiesa di cui parliamo, ad istanza di monsignor Roero vescovo d'Acqui quel priorato fu unito a quella mensa; e quando nel 1797 ne fu smembrata per aggregarsi a quella di Casal Monferrato di cui faceva parte quando nel 1866 passata al Governo coll'incameramento dei beni ecclesiastici, fu in seguito venduto all'asta cogli stabili uniti, e dichiarata in favore del signor Moise Leon Sacerdote di Chieri, negoziante di stabili in cui proprietà sono ancora in oggi il caseggiato unito alla chiesa e parte delle terre adiacenti.

Alle nozioni storiche succeda ora un cenno artistico.

La chiesa di S. Fede è di moderate proporzioni. Ha metri 22,47 di lunghezza totale interna, e metri 9,96 di larghezza, scompartita in tre navi, delle quali la maggiore ha metri 4,35 di largo fra gli assi dei pilastri composti, che la suddividono. Queste misure non corrispondono sempre con precisione, regnando in questa come in tutti i monumenti di pari epoca una caratteristica irregolarità. Sebbene costrutta nell'ultimo periodo dello stile, ella è ancora perfettamente romanico-lombarda e nella struttura e nella decorazione. È bella della sua stessa semplicità, dominante sì all'interno che all'esterno, se se ne eccettui la porta d'ingresso la di cui lunetta superiore di esuberante ricchezza qui presentiamo riprodotta siccome la parte più interessante sotto al rapporto della decorazione.

Forse era corrispondentemente ornata la bifora, la quale, siccome a Vezzolano e altrove, indubbiamente stava sovrapposta a detta lunetta e che in epoca non remota, non sapremmo dir quale, fu sacrilegamente distrutta, diremo meglio trasformata nell'attuale spaccatura, però mirabilmente tirata a rigoroso filo di squadro!

La struttura del complesso è in arenaria, mattoni, e qualche po' di sasso. I due primi materiali anzi succedonsi nell'interno a un certo limite determinato a poter far supporre un'epoca di costruzione anteriore ad una seconda non troppo discosta, non riconoscendosi alterazione nello stile. Però le esili finestre a feritoie, la vôlta cilindrica sulla nave centrale potrebbero essere caratteri d'architettura anteriore al mille ed anticipare l'esistenza da noi retro stabilita nella seconda metà del secolo XII: avendo in ciò eziandio concorde l'opinione dell'architetto Darthein (1) e dell'ingegnere professore Clericetti di Milano della di cui amicizia siamo onorati. Ciascuna delle navi terminava con abside: otturata quella sinistra, distrutta quella alla destra, oggi non rimane che quella centrale otturata pur questa nelle finestre.

Nell'esame della struttura di questa chiesa vari particolari singolarmente sorprendono. La prima singolarità è che mentre all'esterno due braccia d'una nave crociera terminate secondo il consueto a frontone estendonsi sui fianchi della torre sovrapposta sull'estremo campo della nave maggiore verso l'abside, la supposta nave-crociera non esiste all'interno, dove le tre navi corrono non interrotte nè alterate di livello sino alla loro antica abside; e soltanto la nave maggiore inferiormente a vôlta cilindrica presenta superiormente una vôlta a crociera che ne cuopre l'estremo campo su cui sorge la torre-campanile; e due finestrelle, una delle quali recentemente ingrandita, praticate nelle due lunette corrispondenti alle ali sporgenti all'esterno, rivelano l'esistenza di due piccole celle che formano il rialzo di quelle; e così un secondo piano sulle vôlte delle navi minori. Di queste due stanzette analoghe a quelle volgarmente chiamate *coretti*, nelle chiese del secolo trascorso, non saprebbesi troppo indovinare la primitiva destinazione. Se è presumibile che quella di destra, avente communicazione col fabbricato annesso, servisse ad uso dei monaci dall'interno, quella di sinistra in apparenza stata sempre priva di accesso direbbesi stata pur anche sempre prediletta dimora dei pipistrelli che invidiosi della claustrale tranquillità vi si stanziarono a migliaia. Nell'affacciarvisi per levarne le dimensioni, uscendo a stormo poco mancò non precipitassero rovescio dalla scala a piuoli l'indiscreto mortale che primo forse da più d'un secolo s'attentò di violarne il pacifico domicilio.

Altra singolarità di questa chiesa, pari in ciò a qualche altra a Bologna ed a Brescia ed in Francia, se la memoria non ci tradisce, è il non aver travatura di sorta sotto tetto.

Le tegole furono originariamente posate immediatamente su di uno strato di cemento fresco disteso sull'estradosso delle vôlte ridotte con esso a piano inclinato, che così ad uso muratura, s'indurò colle tegole sovrapposte, tutte di un getto. È poi una terza eccezionalità la vôlta cilindrica che copre tutta la nave centrale, tranne l'estremo campo verso l'abside, come fu notato, e le esili finestre aperte al disopra dell'imposta e tagliate nella curva dell'introdosso della medesima; mentre le volte delle navi minori sono tutte a crociera. Il prenotato ordinamento, non comune, di vôlta cilindrica interrotta da finestrelle è poi essenzialmente eccezionale nei monumenti dell'Italia superiore, ove generalmente siffatto genere di vôlta non è usato che sul campo che cuopre il santuario, e precede immediatamente l'abside corale.

Lasciamo a più esperti interpreti dei concetti delle sculture antiche il definire se sieno simboliche o fantastiche quelle, da noi riprodotte, delle porte d'accesso: in qualunque caso ben caratterizzanti la decadenza delle scolture figurate dei secoli XI e XII. A nostro credere i due semibusti che si spiccano a gran rilievo dal margine laterale sotto ai due ippogrifi figurano Adamo ed Eva nostri primi progenitori, ripetuti pure in altri monumenti. Sebbene non decisamente distinte, le forme dell'uno e dell'altro di questi busti, le avarie del tempo pare non abbiano cancellato in quello di sinistra del riguardante qualche maggior risalto del petto e qualche traccia a grafito di capelli cadenti sulle spalle.

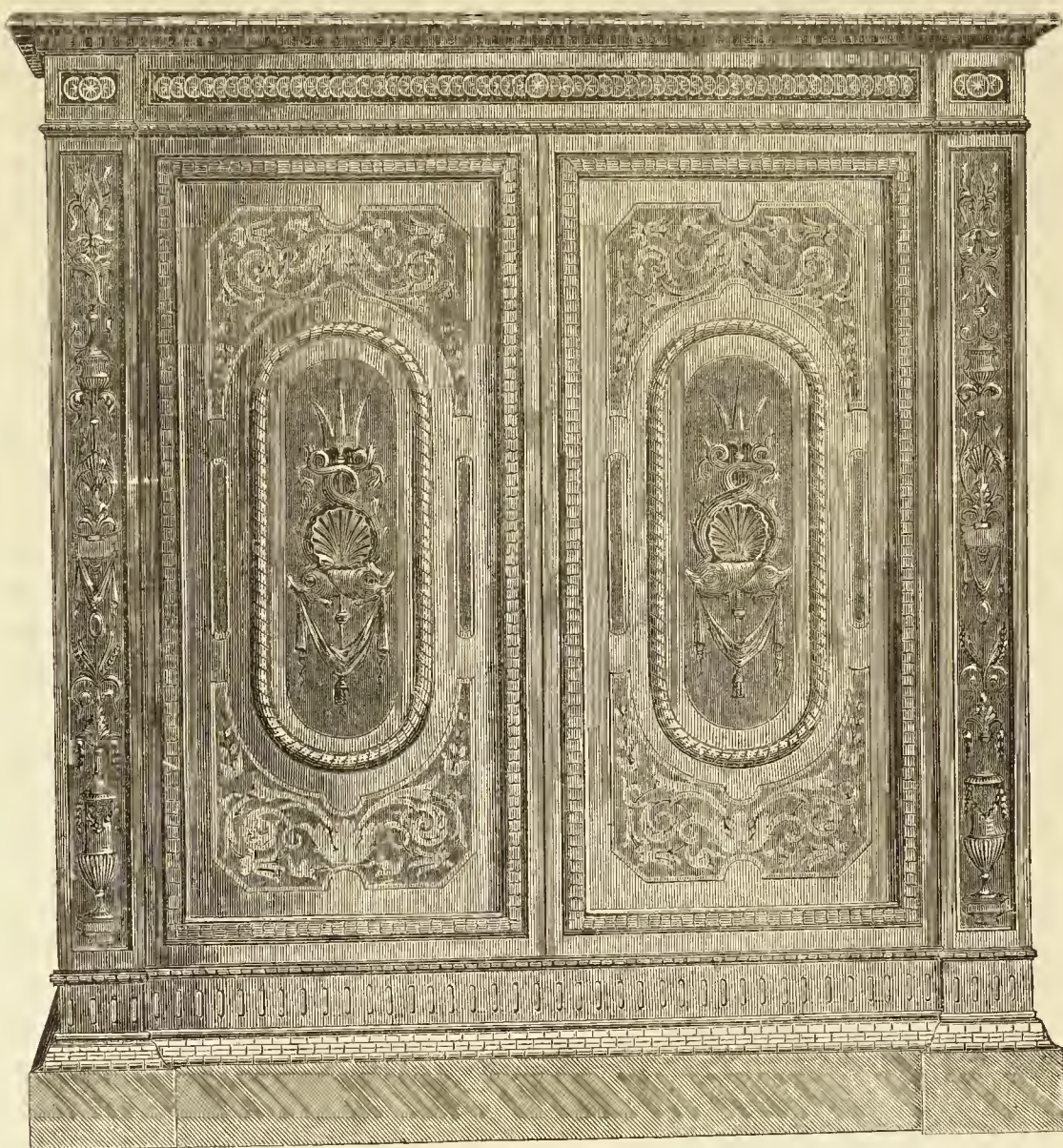
Ci proponiamo di pubblicare di proposito tutti li disegni diquesto interessante monumento dal governo, colla vendita fattane, abbandonato, come suol dirsi, alla vendetta pubblica. Già ripetutamente visitata da speculatori e da agronomi, ben più che da archeologi fu trovata dai primi suscettibile d'essere trasformata in una..... una ottima *stalla!!*... Che gli agricoltori trovino oro il concime ciò sta nella natura della cosa, ma che il governo coll'abbandonar loro i monumenti ne avvilisca a tal punto la condizione, ciò è che sconforta ed amareggia chi ha il buon senso d'apprezzarli. Possibile che il nostro povero Piemonte, parte più bella della bella Italia debba perciò figurare qual vandalo, qual ostrogoto al cospetto di quelle nazioni presso cui quei barbari devastatori ebber culla e donde ci vennero regalati!

Possibile che noi dobbiamo vederci ora più che mai a giusto titolo, segnalati nei fogli esteri quali distruttori di quanto interessa l'arte, la storia, l'onor del paese e la civiltà!

EDOARDO MELLA.

(1) Autore della grandiosa opera in corso *De l'Architecture lombarde en Italie*. — Paris, impr. Dunod.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

DI ALCUNI INTAGLI IN LEGNO DI FERDINANDO ROMANELLI DI FIRENZE

BARRET SCUOLA DI TORINO

ONORARE i meritevoli con qualche parola di lode, e chiamare la pubblica attenzione sulle loro opere fu mai sempre commendevole ufficio che valse utile incoraggiamento specialmente ai giovani artisti che modestamente intrapresero qualche difficile lavoro.

La paziente opera di molti egregi manifattori soventi volte rimase ignorata dai più, e solo fu apprezzata da qualche benemerito che visitando le umili officine, seppe aiutare con generosa commissione il talento ancora incompreso di qualche valente giovane.

Non sempre nè ovunque il lavoro dell'artista è ugualmente apprezzato, nè sempre si offrono ad esso favorevoli occasioni per essere convenientemente rivelato alla pubblica ammirazione.

Il caso volle che in un giorno della decorsa estate, invitato da un generoso cultore di cose artistiche, io mi recassi a visitare una modesta officina da stipettaio posta in questa città in via Cavour, ove trovai assorto nello studio e curvo sul lavoro un giovane intagliatore in legno del quale avevo fino allora ignorato il nome, e che seppi essere Ferdinando Romanelli.

Appena entrato nel suo laboratorio la mia attenzione fu richiamata da un mobile di noce sullo stile del secolo XVI che faceva bella mostra di sè in un canto di quella stanza e tale da incontrare il gradimento degli amatori di quest'arte gentile.

Le belle proporzioni del mobile, destinato a contenere piatti antichi di maiolica, la castigatezza e parsimonia degli ornati, il sottile magistero con cui sono state disegnate e scolpite le sue eleganti candelabre,

l'armonia che regnava negli ornati del frontone e nel rimanente del mobile mi cagionarono la più grata e piacevole impressione, facendomi concepire alta stima del giovane suo autore.

Passando in rassegna altri suoi lavori, facilmente mi accorsi aver egli sortito dalla natura l'invidiabile talento del gusto, e possedere fermo proposito di voler a forza di studio raggiungere quanto di più bello fecero sul legno i nostri antichi maestri.

Notai fra gli altri lavori che erano sparsi in quell' officina una piccola cornice ovale, rappresentante un tralcio di vite sul quale scherzavano amorosamente una quantità di colombe e di uccellini in varia attitudine, che dimostravano arditezza di concetto, saputo felicemente sviluppare con agilità e disinvoltura d'intaglio.

Ammirai pure un bel cassettone in noce con candelabri di buono stile, e pannelli a basso rilievo con delfini egregiamente scolpiti e altri ornati che armonizzavano colle ben intese forme del mobile del quale mi compiaccio offrire il disegno.

SCUOLA DI TORINO CILARDI INC.

Presentando questi disegni non intendo di offrire un modello di perfezione, giacchè non avvi opera umana senza difetto, ma io credo che il pubblico non sdegnerà di esaminare questi primi tentativi dell'arte d'un giovane intelligente e modesto, che è animato da generosi sentimenti e che continuando a studiare è impossibile che non raggiunga una maggior perfezione nei suoi lavori, e che non possa un giorno figurare fra i migliori intagliatori di questa nobile città.

La sua modestia, il suo buon volere, e i tenui prezzi che egli richiede dei suoi stupendi lavori, non che la sua pertinacia allo studio sono arra preziosa dei più splendidi successi nell'arte, e mi fanno presentire la compiacenza che avrò di essere stato uno dei primi a richiamare l'attenzione del pubblico sopra questo giovane e simpatico intagliatore.

D. C. Finocchietti.

Facendo eco alle nobili espressioni del dotto e competentissimo nostro collaboratore, del cui concorso assiduo ci onoriamo, ravvisiamo conveniente nel pubblicare i suoi apprezzamenti su questi lavori d'intaglio in legno eseguiti in Toscana, il dare un cenno dell'operosità piemontese in siffatta materia, mentre nell'*anno primo* dell'*Arte* venne già fatta menzione dei più pregiati artefici delle altre provincie. Questo tema fornirebbe mezzo di compilare articoli di maggior lena che speriamo affidare fra non molto a penna erudita, ed in tale specialità versatissima. Facendo capo per ora all'applaudita opera del C. Finocchietti col titolo *Delle industrie relative alle abitazioni umane* già citata altra volta nelle nostre colonne, accenneremo di passo del merito singolarissimo del Bonzanigo da Asti, artista fiorente nello scorcio del secolo decorso, le cui opere sono tenute in sommo pregio, del che fa fede la splendida recente monografia del Giusti. Troviamo quindi menzione distintissima del Capello Gabriele detto Moncalvo, di Torino, delle sue opere e della sua scuola; e ricordati i nomi di P. Bertinetti, A. Perelli di Torino, G. Ciaudo, di Nizza e G. Descalsi detto Campanino, di Chiavari. Vengono in quelle pagine designati altresì con encomio, fiorenti oggi giorno in Piemonte, G. Tamone, G. Martinotti e i fratelli Levera; il primo di questi professore di plastica ornamentale nella R. Accademia Albertina con risultati ognor crescenti della scuola; gli ultimi menzionati per opere prodotte con successo ed onori alle varie mostre internazionali, capi attualmente di officine a Torino e a Firenze. Ci sia concesso ancora di notar di passo i nomi de' giovani intagliatori Gasperini Luigi e Damiano Ramello, inventore quest'ultimo e esecutore del Porta-fiori, dedicato a S. A. R. la principessa Margherita dalla società de' Canottieri l'*Eridano*, lavoro di gusto squisito e trattato con prezioso accento di eleganza, del quale speriamo poter dare tra breve in queste pagine la riproduzione. B.

PITTURA

DUE RECENTI QUADRI DI KAULBACH

NARRANO i giornali tedeschi che l'ultimo quadro di Kaulbach, l'*Inquisizione*, si è dovuto ritrarre dalla pubblica mostra per il grande effetto che produceva sulla popolazione di Monaco. Le ultime vicende parlamentari rendono ragione di questo fatto. Gli animi sono allarmati, concitati per la doppia quistione clericale e politica che torna in campo. L'arte non è e non può sempre rimanere straniera alla lotta dei partiti, quando si tratta della libertà dello spirito che è la prima di tutte.

Siccome si tratta di un lavoro colossale e non ancora conosciuto nel mondo artistico, mi affretto a staccare dal mio *Viaggio circolare nella Baviera e nell'Austria* alcune pagine che lo risguardano e vi sarei grato se credeste di pubblicarle nel prossimo fascicolo dell'*Arte in Italia*. L'Arte non ha patria, e voi non siete così esclusivi da rifiutare l'ospitalità a questi cenni sopra un lavoro gigantesco che fra non molto sarà conosciuto e ammirato da tutti.

..... L'immenso Studio di Kaulbach, che può contenere i due colossi di Monte Cavallo senza sembrarne ingombro di troppo, contiene ora l'una in faccia dell'altra due tele smisurate che rappresentano, una *Nerone che brucia i cristiani*, l'altra il *Sant'Ufficio che brucia gli eretici*. Il protagonista della prima è lo istrione imperiale che, vestito del peplo, come l'Apollo citaredo della Gliptoteca di Monaco, inneggia all'incendio di Roma e al massacro dei primi cristiani, mentre le superbe patrizie salgono ignude, secondo l'ordine, per fargli corteo. Quest'orgia di sangue e di libidine dipinge al vivo i tempi descritti da Tacito, quando il mondo antico crollava, prima ancora che sotto l'ascia de' barbari, sotto le rovine di una società già disciolta. Quando le pronipoti di Cornelia obbedivano senza protesta a tali decreti, o meglio a tali capricci la famiglia romana aveva perduto l'antica virtù, e del popolo di Quirino non restava che una mandria di liberti e di schiavi. Gli apostoli Pietro e Paolo potevano essere crocefissi e decapitati, ma il germe di un nuovo mondo avrebbe messo più forti radici nel suolo inaffiato dal sangue de' martiri. Le religioni e gl'imperi finiscono, ma l'umanità obbedisce a leggi più alte, e procede sicura nella sua via.

Questa tela del Kaulbach, più grande per mole e per concetto delle altre che fecero illustre il suo nome, domanderebbe un volume per essere descritta e commentata secondo il merito. Io non ne parlo se non perchè è posta a rincontro dell'altra già ricordata; e in certo modo, la spiego.

Di quest'ultima intendo parlarvi un po' più diffuso.

Il concetto dovette sorgere in mente del grande artista quando, tre anni or sono, fu canonizzato l'inquisitore Pietro Arbues.

Codesto fatto passò quasi inavvertito in Italia ed altrove. Noi siamo troppo occupati del mondo positivo per protestare contro le postume dottrine del medio evo, pochi sono quelli che veggono la connessione di certe maglie tra le quali si tenta accalappiare un'altra volta l'umanità.

I Tedeschi che hanno meno a temerne, se ne preoccuparono molto più. Il Kaulbach, vivendo in un paese di vive lotte fra i cattolici e i protestanti, fu tocco da quella santa indignazione che spesso è musa all'artista. Preso da subitaneo furore, senza attendere che gli fosse portata una tela capace per abbozzare il suo quadro, cominciò a disegnarne le principali figure sulla parete più larga del vasto suo Studio. Egli non consultò la storia per cercarvi l'età, il costume, l'aspetto del nuovo santo di Roma. Non si trattava di farne il ritratto, o di rendere con fedeltà archeologica o fotografica gli accessori del luogo e del tempo. Si trattava d'immaginare e dipingere con efficacia poetica una scena dell'Inquisizione spagnuola. Pietro Arbues e Torquemada è tutt'uno per lui. Pensò forse all'ultimo atto del *Don Carlos* di Schiller, e delineò con tratti possenti la figura del vecchio inquisitore già paralitico e cieco che si fa condurre da' suoi confratelli domenicani nella piazza del *Quemadero* dove si celebrava l'*auto-da-fè*. Alcuni roghi già ardono in lontananza. Le famiglie de' condannati si prostrano invocando a prezzo d'oro, non che sia perdonata la vita alle vittime, ma che sieno strozzate per misericordia prima che arse. L'Inquisitore freme di rabbia e di dispetto per non poter contemplare, cieco com'era, il santo massacro, e sollevando le grucce, tasta con feroce compiacenza la bionda testa d'una vergine, figlia forse o sorella di uno dei condannati a morire,

Varii gli aspetti del dolore e della disperazione, diversa l'espressione dei carnefici. Alcuno di essi dissimula a fatica un senso di compassione che potrebbe essergli imputato a delitto: in altri vedi la cupidigia, la ferocia, la cupa vendetta. Quel vecchio centenario, così vicino alla tomba, pare che aspiri da tutti i sensi che gli rimangono intatti la voluttà dell'atroce trionfo. Giammai figura più tragica e più terribile fu immaginata e scolpita. E non mi sorprende che abbia potuto far commuovere quella tranquilla e indolente popolazione di Monaco, ch'è pure cosi devota alle santissime chiavi.

Quando visitai lo studio di Kaulbach, questa grandiosa scena, sbozzata sulla muraglia, era già riprodotta, e in molte parti modificata sopra la tela. Il pittore che non sa o non vuole parlare altra lingua che la sua propria, stava dando l'ultima mano ad un magnifico ritratto di Litzt.

— Per chi questo quadro, gli domandai come seppi in tedesco.

— *Für mich!* mi rispose. Lo fo per me.

— Tanto peggio per noi, ripresi. Esso dovrebbe figurare a Roma, nella sala del Campidoglio.

Il gran pittore mi volse un sorriso d'amara incredulità.

— Non disperiamo, gli replicai. Noi c'incaricheremo di collocare il vostro quadro nel posto che gli conviene. Sarà una risposta alla sfida del Vaticano.

Allora il pittore lasciò la sua tela, e mi guardò fiso, quasi per accertarsi s'io dicessi davvero. E porgendomi la mano, e stringendo vigorosamente la mia, gridò con voce sonora e potente:

Grüssen sie mir die freie Italien! Salutatemi la libera Italia.

Non dimenticherò mai l'espressione sublime che prese il grande artista pronunciando queste parole. Compresi ch'egli non avea fatto il suo quadro per commissione. L'avea fatto veramente *per sè*, e per obbedire ad una di quelle alte e spontanee ispirazioni che creano i capolavori dell'arte.

La critica pedantesca gli domanderà forse conto e gli darà biasimo di non aver raffigurato per l'appunto quel Pietro Arbuez che fu pugnalato a Siviglia molto prima che raggiungesse i cent'anni e perdesse l'uso degli occhi. Esso non era nè domenicano, nè frate: era un canonico, posto dal Torquemada ai fianchi dell'arcivescovo di Siviglia, il quale era un principe della Casa regnante, giovane ancora di circa vent'anni.

Ci sono due maniere di scrivere e raffigurare la storia. Chi pone tutta la sua cura a rintracciare faticosamente i più minuti particolari, quasi si trattasse di compilare un processo. Vi sono punti della storia dei tempi che domandano d'essere trattati con sì minuto studio del vero. Ma i fatti dell'inquisizione spagnuola sono così pubblici così evidenti, così numerosi che non han d'uopo di simili prove. Il pittore può considerare quella serie de' fatti da un punto di vista filosofico e complessivo, e darci, per così dire, l'ideale dell'inquisitore, e dell'inquisizione romana o spagnuola che si voglia chiamare. Così fece lo Schiller nel *Don Carlos*, creando il personaggio che rappresenta il Sant'Ufficio; e nessuno gliene mosse, ch'io sappia, querela. Il poeta si distingue dallo storico in questo, che personifica il fatto, e crea un tipo che in sè racchiuda i caratteri di un'epoca e d'un paese. Il pittore ha gli stessi diritti, se non maggiori, perch'egli non ha che un momento a fissar sulla tela, e men dell'altro è tenuto ad obbedire alle regole convenzionali delle unità, così dette, aristoteliche.

Kaulbach usò largamente di questa franchigia. Come Raffaello nella *Disputa* potè collocare l'austera figura di Dante coi vecchi dottori della Chiesa, così il Kaulbach riunì nel suo quadro della *Riforma* tutti i precursori della libertà del pensiero. Così dipingendo lo eccidio di Gerusalemme per man de' Romani, potè mostrare precorrendo i tempi, il drappello de' Nazareni sfilare dietro alla croce cantando gl'inni della Redenzione e della fede avvenire. Saranno anacronismi, parlando di storia. In arte sono tutt'al più sincronismi, ravvicinamenti dei fatti alla loro origine, e manifestati nelle loro conseguenze.

Nel quadro di Nerone sopracitato il pittore sacrificò più ancora la rigorosa verità della storia alle ragioni dell'arte. Non è provato che gli apostoli Pietro e Paolo fossero mai a Roma, nè che subissero il martirio durante l'incendio celebrato da Nerone coi versi che descrivono l'incendio di Troia. Ma il Kaulbach lasciava alle sottili indagini degli storici moderni determinare l'epoca di quello spettacolo e di quell'orgia notturna. Lo storico e, fino ad un certo punto, il poeta epico o tragico hanno uno spazio più largo e una maggior durata di tempo per isvolgere la loro tela. Il pittore, e più lo scultore, come ho accennato di sopra, non ha che un punto. Nessuno gli diede il vero, ma il verosimile, anzi, per tradurre Aristotele, il *possibile*, purchè sia grande, efficace, poetico: purchè tocchi l'immaginazione, commova il cuore e strascini lo spettatore ad un ordine d'idee e di verità superiori. La storia che dee consultare e rispettare l'artista è la filosofia della storia.

È probabile che a quest'ora i due quadri sopraccennati del Kaulbach saranno stati riprodotti coi processi fotografici più perfetti in Germania che altrove. Oggi la luce, aiutata dalle correnti galvaniche, non disegna soltanto, ma incide. Vorrei che poteste dare fra poco qualche saggio fedele dei due grandiosi dipinti. I lettori vedranno allora da sè come si tratti la pittura storica dell'uomo illustre che dirige l'Accademia di Monaco. La stampa, è vero, non potrà dare un'idea del colore. Ma il colore non è, come tutti sanno, il pregio principale del Kaulbach. Non già ch'egli non possegga una tavolozza assai ricca. Non bisogna credere a chi lo accusa di limitarsi a preparare i cartoni. Io l'ho veduto dipingere colla franchezza e la facilità d'un maestro. Ma la sua grandezza è nel concetto, nella scelta dei tipi, nella composizione dei gruppi, nell'energia delle mosse e delle sembianze. È pensatore ed artista nel tempo stesso. Un pittore che si contenta di coprire la tela di belle tinte e di toni robusti, sarà coloritore, se volete, ma non artista. *Ein arme thier:* una povera bestia, per dirlo con una frase uscita anch'essa in mia presenza dalle labbra di Kaulbach.

Troppi vi sono in Italia e in altri siti a cui si potrebbe tuttora applicare.....

DALL'ONGARO.

Storia dell'Arte

DEGLI AFFRESCHI ANTICHI DELLA BADIA DELL'OGLIARA presso Majuri (costiera d'Amalfi).

Siamo fortunati di pubblicare la presente Lettera del sommo artista napoletano, uno de' capiscuola del l'arte moderna, indirizzata al cav. Salazaro, operoso e solerte ispettore del museo nazionale di quella metropoli delle provincie meridionali, che con zelo instancabile attende allo studio delle artistiche investigazioni. — L'importanza dell'argomento che ha suscitato ben vivo interesse nel campo dell'arte, ed il parere autorevole di un uomo quale è il Palizzi non potranno a meno di ottenere il gradimento de' nostri cortesi lettori.

Caro Salazaro,

Mi affretto a spedirti la presente per darti notizia di una mia escursione fatta insieme ad amici sulla costiera di Amalfi. Dire costiera di Amalfi è lo stesso che dire portento della natura; per la qualcosa mi astengo dal descriverti le bellezze, e voglio parlarti di cose che a te riguardano direttamente. Il tuo nome spesso fu fatto segno a meritato elogio, come si fanno a quegli uomini che per le loro ricerche e sapienti investigazioni hanno messo alla conoscenza della generalità certe cognizioni o monumenti ignoti da secoli.

Tu già ti accorgi che voglio parlarti dell'Abazia presso Maiuri. Io non amo le antichità, ma neanche le detesto, perchè sono artista. Epperò darei volentieri il nostro Museo con te e Fiorelli dentro all'imperatore del Giappone, o ad altro, purchè questi sapessero dare in cambio a noi, aristocratici italiani che vogliamo troppo vivere sul nostro glorioso passato, un poco di senno, modestia e rettitudine, tutta moderna, e così andare incontro ad un avvenire meno incerto ed oscuro. Basta, su ciò parleremo un'altra volta. Per ora debbo confessarti che alla vista di quelle pitture dell'Abazìa, ti ho mandato di là un bravo di cuore; perciò ritiro pel momento la proposta fatta di sopra di mandarti in dono, unito al Museo, all'imperatore del Giappone.

In quella escursione, come ho già detto, l'eletta brigata si propose anticipatamente di visitare l'Abazìa dell'Ogliara ed osservare le antiche pitture da te scoverte, e che il nostro Francesco Antoriello riprodusse all'acquarello a meraviglia. Avevamo con noi l'abate Morcaldi, che con l'ordinaria sua gentilezza fece a modo che la visita a Badia riuscì graditissima.

Nell'arrestarci innanzi a quell'antico santuario, la presenza di quel mare sottostante, quelle rocce bizzarre, quella ridente vegetazione, quel sole che splende quasi ogni giorno dell'anno su quella incantevole natura, ed a tuttociò, per contrasto quell'umile Abazìa costruita nel cavo d'una rocca abbandonata deplorevolmente ad uso di fenile, a ricovero di capre ed a tutto quello che l'abbandono può degradare, mi colpì l'immaginazione e l'animo; ed all'idea solo che lì dentro v'erano delle pitture, affrettai con pietosa premura il passo, salii con ansia quelle rampe e quelle scale a quattro a quattro, passai a tentoni quegli oscuri ed angusti sotterranei, che bisognava traversare con l'aiuto delle fiaccole, e corsi nel fondo ove erano i dipinti. Al cospetto di essi provai un senso di riverenza, e mi passò subito per la mente, come era naturale, la pittura Bizantina, quella di Cimabue, quella di Giotto.

Tu mi dicesti che quelle pitture rimontano dal v al vi secolo; io ti credo, ma non me n'intendo punto di epoche; solo debbo dirti ch'esse non hanno nessuna rassomiglianza con quelle dei primitivi tempi (direbbero alcuni) dell'infanzia dell'arte, che io nego. Infanzia significherebbe un principio dell'arte, cioè ricerca in essa; quindi iniziativa ad un progresso. Invece in quelle pitture si osserva *un certo completo*, informato di poche linee e colori.

Nella Madonna, che è fra i due Santi, si osserva nella sua pura semplicità un sentimento di grandezza che ti si presenta solenne come il pittore l'ha immaginato nell'anima sua, come il pensiero dell'epoca l'esigeva. L'arte qui non si suppone nemmeno.

I primi Cristiani, abborrendo per antagonismo di religione l'arte greca e romana, con lungo andare ne perderono la perfezione della forma, dopo aver perduto il sentimento: epperò l'uso delle immagini vi rimaneva. Esse per tutt'altro spirito aveano la perfezione nella loro mente; le loro immagini dipinte con quella semplicità di linee e colori informate d'un carattere profondo di ciò che voleano rappresentare, servirono per accendere sempre più la fantasia degli artefici.

Ed io suppongo che la mente dei primi pittori cristiani colpiti da un forte amore per la fede dovea essere un Paradiso di ideale, d'immagini perfette divine; erano infine degli artisti divinizzati.

Ciò non pertanto questo ideale e perfezionamento che aveano i pittori nella loro mente cominciò ad indebolirsi a misura che immagini dipinte cominciarono a risentirsi della perfezione, quando vennero al mondo Cimabue e Giotto.

Nel primo cominciò quasi l'infanzia dell'arte, in Toscana; epperò in quel tempo la fede ebbe un colpo fatale. Sì Cimabue fu il principio della decadenza della fede Cristiana.

La sua Madonna portata in processione per tutta Firenze fu il primo sforzo esteriore della religione — finì con quella la fede e cominciava la bottega!

Tutte le riflessioni che quelle pitture dell'Abazia mi hanno risvegliate io non te lo posso dire in una lettera. Solo ti scrivo che dal lato come le ho vedute e descritte ritienile come mie idee individuali, senza la minima pretensione di discuterle.

Dopo ciò io ti ripeto i sentiti elogi, ed a solo questo scopo ti ho scritto la presente lettera, cioè per congratularmi con te; perciocchè se continuerai nelle tue ricerche renderai un gran servigio all'istoria delle nostre contrade che ha grandi lacune in quella parte che tu con tanta abnegazione cerchi di riempire. E ciò facendo meritamente ne avrai la riconoscenza universale.

Il tuo — Filippo Palizzi.

Monumenti

MONUMENTO A PIETRO PALEOCAPA

La sottoscrizione iniziata sino dall'anno scorso per erigere un monumento al sommo ingegnere e matematico il quale lasciava così chiara fama di sè non solo nella nostra Penisola, ma sì ancora in straniere contrade, avendo raggiunto una cifra molto considerevole. la Commissione iniziativa della nobile opera deliberava acconciamente che, non un solo, ma due monumenti siano innalzati all'egregio uomo, uno cioè in Venezia sua città natale e l'altro in Torino sua città adottiva, ove riparava egli sino dal 1848 a respirare più libere aure, e ove fissava di poi la propria dimora allettato dalle piacevolezze di un gradito consorzio, frutto della universale stima che ben sì era meritata.

Lasciando per il monumento da farsi in Venezia una somma maggiore, vennero destinate lire *quindicimila* per quello di Torino, allogandosi l'opera all'egregio cav. Odoardo Tabacchi, professore nella R. Accademia Albertina, il quale, abbiamo certezza saprà decorare la piazzetta di S. Quintino, destinata ad accogliere il monumento, di tal lavoro che ben corrisponda alla fiducia che in lui veniva degnamente riposta.

VARIETÀ

GLI ARTISTI AL CARNEVALE DI TORINO

E IL

BOGORAMA

Sorgeva anni sono in seno al Circolo degli Artisti di Torino una briosa corporazione alimentata dal soffio di fraterna armonia, cresciuta senza progetto speciale, quasi per burlesca baldoria, sulla foggia di quelle allegre brigate che troviamo celebrate dal Vasari e da cronisti parecchi, narratori delle loro lepidezze e talora di brillanti imprese, note le principali pe' titoli di compagnie del *Buon'umore*, del *Paiuolo* e della *Cazzuola*, che giunsero a vantare nel loro albo nomi insigni nella storia per scienza, lettere ed arti.

Poco dissimili associazioni vantava ancora anni sono Roma (e chi tra gli artisti italiani nol ricorda con compiacenza?) nei pellegrinaggi artistici alle Grotte di Cervaro, ove si fondarono le insegne del *Mezzo-baiocco;* e Milano mantiene tuttora nel carnevale in seno al Circolo di via de' Bigli il famoso *Risotto mascherato.*

Torino che da parecchi lustri ha veduto crescere una legione d'artisti tale da risarcirla del suo passato, più all'esercizio delle armi che al culto del bello dedicato, nella vita intima de' cultori dell'arte e precisamente nelle liete serate del Circolo, alcuni anni fa, ha assistito in siffatta guisa alla fondazione dell'Ordine del Bogo, nato fra sollazzi e onesti giochi, parodie mimiche e melodrammatiche, allegri ritrovi, pittoriche passeggiate, libazioni di *punch*, e mense commemorative, la cui ricordanza spesse volte fu affidata a poesie piene di brio, d'attico sapore, d'accento vitale e incisivo, di cuore e di genio, festevolissime fantasie che caratterizzano un'epoca avventurata per unione, intraprendenza ed energia.

Bogo, vocabolo aggregato di quattro iniziali parzialmente significanti, creazione bizzarra, Deità fantastica, e simbolica, mito e allegoria ad un tempo, regna ormai da dieci anni fra eletto nucleo d'artisti e amici dell'arte, tien sede nel Circolo, ove ha culto, e sacerdoti, Antifonario corale e Libro d'oro, ove è registrata la gerarchia dell'Ordine. Ha per imprese i due motti *Laetitia labor* e *Miscet utile dulci......* Nell'ultimo scaduto triennio forte del prestigio della concordia che lo governa ed informa, immaginò prestar opera alla beneficenza cittadina, e si rivelò al pubblico scendendo in campo nella fiera di Gianduja, dove vi ergeva successivamente i tre applauditi e quasi monumentali padiglioni, fantastico, egizio, e le rovine d'un tempio antico. Ivi raccogliendo una miriade di lavori d'arte, largiti al detto scopo umanitario dagli artisti autori, e comprati con vero slancio dagli amatori, provvide largamente e con risultati inaspettati e speciosi al conforto della classe povera ripartendo l'incasso fra i principali Istituti di carità e d'istruzione popolare.

Ligio alla massima *crescit eundo*, l'Ordine ormai riconosciuto, stretto da vincoli di simpatia e di comunanza di scopo colla benemerita Società del carnevale intitolata da Gianduja, la notissima maschera piemontese, immaginò servire all'identico scopo degli anni precedenti, variando concetto, e valendosi dei mezzi proprii sempre inesauribili.

Ritornava uno degli uffiziali dell'Ordine da Suez, il brioso redattore del *Pasquino*, cavaliere Casimiro Teja; chiamato dal Gran Bogo al *redde rationem*, rispose all'appello col fornire un prezioso contingente di notizie, di memorie pittoriche, di fotografie desunte dal vero; sorse indi la luminosa idea di dipingere mercè le rannodate indicazioni, complessivamente un grande panorama, che collegasse insieme in amplissima tela svolgentesi i due grandi fatti che raggiungono in questo lustro il compimento memorando nella storia del lavoro del nostro secolo; il traforo delle Alpi e il taglio dell'Istmo di Suez.

Il Bogo disse; faremo un viaggio
Dall'Alpi alle Piramidi
Da Bardoneccia al Nilo.

Veni, Vidi, Vici. Il detto si tradusse in fatto con celerità inaudita, con moto unissono, con energia e costanza non credibile, e che si compendia e colorisce soltanto coll'entusiasmo.

BOGORAMA FUIT. . . .

Gli artisti che principalmente cooperarono alla esecuzione di questo stupendo lavoro, oltre il predetto Casimiro Teja, furono i fratelli Francesco ed Enrico Gamba, Felice Cerruti, E. Perotti, Felice Barucco, Federico Pastoris, ai quali si aggiunsero altresì parecchi altri di cui troppo lungo sarebbe indicare il nome.

Cominciano le vedute col prospetto dell'imboccatura a Bardoneccia della galleria, che attraversando le Alpi con un foro lungo metri 12,220, toglierà un così grave ostacolo alle comunicazioni tra l'Italia e la Francia; e facendo vedere le grandiose costruzioni ivi fatte sia per i compressori d'aria, sia per le abitazioni dei direttori e degli operai, scoprono quindi passo passo le stupende opere d'arte compiute per aprire la via tra i monti, ora attraversando inaccessibili dirupi, ora varcando impetuose fiumane, in fino a chè salutata di volo l'antica città di Susa, si scende a raggiungere la ferrovia che già da essa muove per a Torino.

Ecco ora gli ameni laghi di Avigliana, ecco gli avanzi del castello già abitato dai principi di Acaja, ecco le mal difese chiuse de' Longobardi, così mirabilmente cantate dal Manzoni, ecco la dirupata rocca di San Michele, antica tomba de' principi di Savoia, e teatro del poetico salto della Bell'Alda!

Ma già la catena delle alpi si fa lontana, e già apparisce la vergine punta del Monviso, cui siede ai piedi la ridente pianura del Piemonte irrigata dalle feraci acque del Po che da lui scende..... Ecco Torino, la generosa, la cara città, ove si maturarono i destini d'Italia tutta, e dove ora ferve così gagliardo amore per l'arte, che a null'altra illustre rivale oggimai può dirsi seconda.....

Poichè il viaggio si farebbe troppo lungo arrestandoci in faccia ad ogni luogo interessante che s'incontra nel tragitto si osservano poscia a volo d'uccello, come suol dirsi, la Basilica di Superga e Asti, Alessandria, Piacenza, Parma, Reggio, Modena, Bologna, per raggiungere le rive dell'Adriatico presso la Pineta di Ravenna, ove sono Rimini, il porto di Ancona, Pescara, Foggia Bari e Brindisi, là dove si sale sul vapore che deve recarci ad Alessandria di Egitto, salutando da lunge il Capo d'Otranto, ultimo lembo del suolo italiano.

Il mare è tranquillo, il cielo sereno, e tutto promette una buona traversata. Quand'ecco abbuiarsi l'orizzonte, agitarsi le onde sconvolte e fremere minacciosa la tempesta.... Che avverrà di quell'elegante piroscafo che porta la valigia delle Indie?....... Già esso si rovescia da una parte sollevato dagli spumeggianti marosi ed accenna a cader preda delle acque....... Ma no; che propizie gli arridono le stelle ed esso giungerà sicuro in porto, ove noi pure arriviamo alla luce d'un magnifico tramonto, contemplando da lontano i molteplici molini a vento che incoronano le alture estreme di Alessandria, nel mentre torreggia su un altipiano la colonna di Pompeo e spicca più sotto dai terrazzi l'elegante obelisco di Cleopatra.

Grande e bella città è Alessandria colla candida fortezza che ne chiude in parte ed assicura l'ingresso, colle sue variopinte case, le grandiose Moschee e i pittoreschi minareti.

Ed ecco giungere la notte illuminando di una patetica luce il canale detto di Mahmoud, sulle cui sponde verdeggiano le palme e i sicomori tra mezzo alle ville dei doviziosi Alessandrini.....

Attraversato il canale, si scorge un accampamento di Beduini colle loro tende rischiarate dalla luce rossigna dei fuochi accesi ivi presso, e quindi compariscono le rovine dell'antichissimo tempio di *Bubaste*, la Diana degli egizi.

Ora siccome in oriente è rapidissimo il passaggio dal giorno alla notte non essendovi crepuscoli, si giunge tosto a Porto Said, ingombro da vascelli di tutte le nazioni imbandierati a festa

per l'inaugurazione solenne del canale di Suez che si fece il 17 novembre 1869. Più indietro stanno i padiglioni degli invitati e quelli per la celebrazione dei due riti cattolico e musulmano.

Si apre quindi il canale, in fondo a cui biancheggia la casetta dell'italiano Gioia, uno degli ingegneri capi i quali più potentemente cooperarono all'esecuzione di quest'opera grandiosissima; e poco dopo si scorge Ismailia, su cui campeggia il palazzo del vicerè, in riva al canale d'acqua dolce che scende nel lago ove posano le draghe scavatrici e le macchine elevatrici; nè tarda a mostrarsi un campo arabo composto dalle diverse tribù coi loro capi convocati dal *Kedivè* per l'inaugurazione, e porgono vaghissimo aspetto le variopinte tende e gli eleganti costumi e in ispecie una brillante *fantasia* eseguita da valenti cavalieri.

Rientrati nel canale che si va man mano allargando si scorgono i laghi Amari, ove la tradizione vuole abbia avuto luogo il passaggio di Mosè; poi compare a destra la città di Suez cui stanno in fondo i monti libici, congiunti coi famosi monti della luna donde è credenza abbia le sue sorgenti il Nilo.

Toccata la rada di Suez si scopre a sinistra la penisola del Sinai ed il mar rosso, e sul davanti il deserto con una serpeggiante carovana che dalla Mecca si avvia al Cairo.

E a questa accompagnandosi lo spettatore raggiunge a *Zag a-Zig* la stazione della ferrovia concentrica tra Alessandria, Cairo, Suez e *Ismailia*, colle tombe de' Califfi in distanza e più in giù la catena di *Moukatan* che scompare dietro la Moschea di Mehemed-Alì rinomata per la bellezza de' suoi minareti.

Arrivati alle porte del Cairo s'incontra la fresca e ombrosa passeggiata di *Scubra*, elegante ritrovo della società più eletta, e poscia appariscono i giardini del vicerè, col serraglio, la gran strada *Mouschi* lunga circa dieci chilometri ed emporio di straordinarie ricchezze orientali, la via *kan-ka-lil*, e la spianata della cittadella, donde in occasione del massacro dei Mamalucchi ordinato da *Mehemed-Alì* un solo, per salvarsi, osò spiccare col suo cavallo un salto prodigioso nella sottostante piazza, riuscendo incolume per miracolo.

Giganteggia dipoi la stupenda Moschea di *Assam* e tutto all'ingiro il maestoso panorama della immensa città che si prolunga fino in fondo alla scena. Attraversato il vecchio Cairo che è a sinistra, eccoci in riva al Nilo, varcato il quale in vicinanza del piccolo villaggio di *Ghiscè* si arriva presso le tre maestose Piramidi, colossali a segno che la prima alta ben metri 139, mentre apparisce acuta sulla sua sommità misura ancora un ripiano di trenta metri quadrati. Campeggia di faccia la testa della sfinge, dacchè il corpo sta sepolto fra le sabbie, colossale masso granitico lavorato con arte e che è peccato sia guasto nel naso stato rotto da un Califfo con grave dispendio, nella lusinga di rinvenirvi un tesoro nascosto!

Sulle rovine della antica Menfi sorge di poi il piccolo villaggio di *Zachara*, e poco stante nell'alto Egitto i colossi di *Memnone*, uno de' quali fama vuole mandasse suoni al primo spuntar del sole.

Scende impetuoso ivi presso il Nilo nella prima sua cataratta e tutta occupa la scena colle spumeggianti sue acque, cui vengono dopo le rovine di Tebe e il massiccio tempio detto *Ramasseum* dal re Ramesse uno de' più gloriosi sovrani dell'antico Egitto vissuto ai tempi della presa di Troia, circa sette secoli prima dell'èra cristiana.

A detto tempio fanno capo i sacerdoti del *Bogo*, con leggiadra finzione degli artisti, quasi a chiudere le variate e dilettevoli vedute, cui piacevolmente vollero chiamare *Bogorama*.

Chiusa quindi la tela si riapre per iscoprire l'apoteosi del *Bogo*, il genio ispiratore dell'arte e della beneficenza insieme consacrate....

Accennate così di passaggio le principali cose che si ammirano su quella quasi interminabile tela lunga ben 120 metri ed alta circa tre, cui pure lo spettatore vorrebbe finita mai, giustizia vuole si dica che il pregio della esecuzione corrispose al desiderio generale e che molte fra le vedute sono veri capolavori, per spontaneità d'esecuzione e potenza d'effetto.

Esposto al pubblico siffatto lavoro in un elegante padiglione costrutto appositamente in piazza Castello di contro alla stupenda via di Po, con vaghissima facciata formata da una colossale testa di sfinge ideata e dipinta dal professore Francesco Gonin coll'aiuto del professore Rodolfo Morgari, avente a ciascun lato esterno quasi a guardia due statue colossali decorative a modo di bronzo, rappresentanti una il *Progresso moderno* sotto le spoglie di vaga e benefica donzella, opera di O. Tabacchi, l'altra il *Culto antico*, lavoro di P. Dellavedova, attrasse così numeroso concorso che fu giocoforsa continuare a lasciarvi intervenire il pubblico dall'ultimo giorno di carnevale sino al primo lunedì di quaresima ricavando la somma considerevole di lire 13,500 a benefizio dei poveri!

Ora la pregevole tela sarà venduta a solerti speculatori, nè è dubbio alcuno che riescirà per loro di non piccolo lucro facendola successivamente ammirare nelle varie città italiane.

Noi mandiamo un plauso di cuore ai suddetti generosi artisti, cui per debito di giustizia aggiungiamo il nome di B. Ardy, che diresse, sorveglio e guidò i lavori tutti della *mise en scène* con intelligenza e attività impareggiabile, e quelli di Teja, Biscaretti, Giacosa, Marietti e Biscarra, briosi e infaticabili dimostratori.

E lode sia al Bogo, ed alla memoranda sua opera di beneficenza.

DUE ANZIANI DEL BOGO.

NECROLOGIA

GRIGOLETTI MICHELANGELO, *pittore veneto*. — Ebbe segnalato ingegno ed animo squisitamente onesto, vivace e simpatico aspetto. Nato per l'arte, l'amò e trattò con grande affetto, e ne trasfuse i precetti nell'insegnamento cui si era con vera passione consacrato da molti anni. Nacque in piccola terra presso Pordenone l'anno 1801. La sua vita artistica incominciò di buon'ora; e produsse molti lavori, malgrado le occupazioni della scuola.

Giovanissimo, trattò un soggetto nel quale certamente volle celare filosofico intendimento, sotto il velame della mitologia: Giove che accarezza Amore. Poi fece una Clorinda, che restò rinomata. Le produzioni letterarie del Manzoni lo avvertirono per tempo che anche l'arte doveva trattare altri soggetti; egli fece *Lucia a' piedi dell'Innominato*. Seguono parecchi quadri d'argomento sacro, *L'arcangelo Raffaello*, *Il Riposo in Egitto*, *Sant'Anna*, *Santa Lucia* e altri, per Pordenone, Trento, Trieste, ecc. Per Rovereto fece *Il transito di san Giuseppe*; e sullo stesso soggetto stava eseguendo un altro quadro, che rimase incompiuto. Per Udine fece *Il Purgatorio*, con graziosissimo concetto. Per una nuova chiesa di Gran, in Ungheria, fece *L'Assunta*, vasta pala per l'altar maggiore; poi *La Crucifissione* per altro altare della medesima chiesa; e stava compiendone una terza, *Santo Stefano, re d'Ungheria, dinanzi alla Vergine*.

Queste opere procacciarono bella fama al Grigoletti, la quale non scemerà col procedere degli anni, ma ne farà maggiore risplendere il merito, quanto più la storia imparziale separando età da età, segnalerà di ciascuna gli eminenti artisti, scevra di quegli antagonismi che portano seco l'affaccendato rimutarsi de' metodi, e i militanti principii artistici delle scuole.

Morì il dì 11 febbraio in Venezia dopo brevissima malattia turbata da delirio: i discepoli, la scuola, la pubblica mostra dell'Accademia furono i suoi vaneggiamenti!

UGO BALDI, *pittore e restauratore toscano*. — La notte del dì 8 febbraio moriva in Firenze Ugo Baldi, pittore e restauratore, massime se di pitture a tempera, piuttosto unico che raro. Nato di Massimiliano, allora podestà in Prato-Vecchio, e di Angiola Rappi, restò, giovanetto, orfano del padre. Decisa la sua inclinazione per le arti del disegno, la madre si sobbarcò al grave peso di mandarlo per questi studi in Firenze. Diligente, studioso, si cattivò tosto l'amore del senatore Alessandri, allora presidente dell'Accademia fiorentina, e la stima e l'affetto dei

suoi compagni. Fece alcuni quadri di sua invenzione, tra i quali quello di *Milton* ebbe lodi non comuni, e più ritratti che pur si ebbero lodi meritate. Ma lodatissimo fu il ritratto che fece di se stesso, e la copia di un quadro del Correggio.

Peritissimo nel disegno, assai valente nel dipingere, fu chiamato dalle circostanze all'arte del restauratore. Allora altri studi intraprese. Volle sapere quanto gli scrittori ci lasciarono di memorie sull'arte del pingere a tempra. Studiò l'antica scuola, i di cui quadri più dimandavano l'opera del restauratore; e in breve si fece abilissimo, e giudice inarrivabile del merito di quelli antichi dipinti. Apprezzato universalmente, fece società con Francesco Lombardi per raccogliere i migliori quadri, massime della scuola toscana; ed anche in questo riuscì tanto a meraviglia, che dopo non molti anni la collezione Lombardi e Baldi veniva visitata dagli stranieri amatori delle arti belle non altrimenti che le gallerie, delle quali va famosa Firenze, finchè il governo inglese ne fece in gran parte l'acquisto per adornarne i suoi musei

La Germania, la Francia e l'Inghilterra ebbero da lui molti quadri con rara perizia restaurati; per molti altri fu richiesto del suo giudizio, che veniva accettato con rispetto. Si può dire che egli ebbe maggior fama tra gli stranieri che tra noi.

Scrisse con semplice disinvoltura alcune cose sulle arti. Pubblicò qualche utile disegno sul migliore ordinamento e conservazione delle nostre gallerie, e sulla necessità di conoscere quanti famosi quadri sono sparsi per la Toscana, tanto ricca in monumenti di ogni genere, e assicurarsi che non siano venduti, ma convenientemente conservati.

Fu socio onorario dell'Accademia fiorentina di belle arti e dell'Istituto delle belle arti delle Marche in Urbino, e tenuto in istima dai veri amatori delle belle arti.

SANGUINETTI FRANCESCO, scultore. Nato nel 1800 in Carrara, esordì ne' suoi studi presso quell'Accademia, poi giovanissimo si recò nel 1818 in Germania e divenne allievo prediletto del celebre statuario di Berlino prof. Rauch, il quale lo mandava nel 1829 a Monaco di Bàviera per modellarvi la statua colossale di Re Massimiliano Giuseppe I e annessi bassorilievi.

Sono rimarchevoli molti lavori di questo artista eseguiti in Monaco; ora vi stava ultimando una grande opera che rimase incompiuta, rappresentante il Re Massimiliano II, destinata al museo nazionale.

Moriva in quella città il 25 febbraio.

BALBIANI GIUSEPPE, *incisore in legno.* — Nella ancor verde età di 42 anni moriva il 19 scorso gennaio in Milano, sua patria, questo valente ed operoso artista, che ha associato il suo nome a molte pubblicazioni illustrate edite in Italia nel giro degli ultimi vent'anni. I suoi lavori più accurati furono quelli eseguiti per il *Mondo illustrato* di questa Casa editrice, per compiere i quali soggiornò alcun tempo in Torino. Restituitosi nella sua città natale, prestò l'opera sua alle molteplici pubblicazioni del solerte e intraprendente editore Sonzogno.

SASSI CARLO, *incisore in legno.* — Allievo e compagno quindi di studio del compianto Balbiani, il giovane Sassi lo precedeva di qualche mese nella tomba. Poveretto, pieno di vita, d'ardore per l'arte sua, di non fallaci speranze, ebbe tronchi i suoi dì, tornando una domenica da gita festiva, nel traversare in carrettella con allegra brigata di sette un binario di ferrovia (linea Piacenza-Milano) nell'istante in cui, passati, fatta violenza al guardavia, il convoglio sopraggiunto investiva il veicolo facendone miseranda strage.

VIRGINIO IPPOLITO. — Il valente disegnatore, l'immaginoso e brioso caricaturista del *Fischietto*, scese nella tomba il dì 19 del corrente marzo nella pienezza della sua vita, a 40 anni! — Illustratore fervido e potente delle glorie e dei lutti della nazione, motteggiatore arguto ed incisivo, ei lascia un vuoto irreparabile nell'arte applicata alla politica, ed amarezza grande nel cuore de' molti amici, e degli ammiratori della integrità del suo carattere.

B.

CRONACA

Torino. — Nuovo dipinto del professore Enrico Gamba.

Lo studio di questo egregio artista era visitato negli scorsi giorni da S. A. R. il Principe di Carignano e da numerosa folla per ammirare la vastissima tela da esso eseguita di commissione del re di Portogallo e rappresentante *Beatrice di Portogallo nell'atto che sbarca a Villafranca per andar sposa a Carlo III di Savoia.*

Mentre siamo lieti di partecipare ai nostri associati che in uno dei prossimi numeri daremo loro un disegno a contorno eseguito dallo stesso cav. Gamba del prezioso suo dipinto, ci riserviamo di fare in allora particolare cenno di questa egregia opera che onora l'egregio artista e farà vieppiù noto meritamente il suo nome in terra straniera.

Firenze. — Ricordi dell'Egitto. — *Quadri del professore* GIUSEPPE BENASSAI.

Sono esposti nelle sale della R. Accademia di Belle Arti sette Quadri di varie dimensioni, che il prof. Benassai reduce dal viaggio ufficiale per l'inaugurazione del taglio dell'Istmo di Suez eseguiva con rapidità e bravura non comune. Questi dipinti rappresentano: *Il Canale di Suez; Il leone nel deserto; Una carovana a Ghischè; Le tende de' Beduini a Ismailia; Le Piramidi; Il Nilo presso l'isola Elefantina; Un tramonto nel deserto.*

Vi si ammira l'impronta caratteristica delle località percorse, la rimembranza fedele degli effetti afferrati sul vero dall'esperto artista, se non che la foga dell'improvviso vi si rivela per avventura di soverchio, e lascia in taluni specialmente, desiderare maggior maturità di esecuzione. Ad ogni modo sono interessanti ricordi che provano quanto quest'egregio artista, d'animo elevato, sia compreso della sua missione, chiamando col suo pennello operoso il pubblico a parte delle impressioni da esso gustate in quella importante peregrinazione.

Parigi. — Capolavori italiani all'estero.

Intanto che deploriamo la fatalità che fece orbata la terra italiana di tante insigni opere d'arte le quali ora sono prezioso ornamento di straniere gallerie, e facciamo caldissimi voti perchè non si accresca oltre un tale spoglio fatale alla patria nostra, dobbiamo però constatare con vera soddisfazione siccome le medesime siano pur sempre tenute in tanto pregio, che ben addimostra quanto abbiamo perduto! Di ciò sono non dubbia prova i prezzi straordinari pagati ad ogni qualvolta alcuna di esse vien posta in vendita...... In un'asta pubblica fatta non ha guari a Parigi all'*Hôtel Drouot*, della galleria San Donato, ecco quanto furono pagate alcune opere.

La bella Nanc di Paolo Veronese . . .	L.	30,200
Dianora Frescobaldi, del Bronzino . . .	»	16,500
Il duca d'Urbino, del Tiziano	»	17,500
La Cena dello stesso	»	12,100
Francesco degli Albizzi, di Sebastiano dal Piombo	»	6,300
Madonna, di Andrea del Sarto	»	5,100
La Cena veneziana, del Giorgione . .	»	55,000

Togliamo tali ragguagli dalla *Chronique des Beaux-Arts*, pregevolissimo periodico esclusivamente consacrato a tener discorso di quanto concerne le Belle Arti non solo in Francia, ma sì ancora nelle altre parti di Europa, al quale mandiamo uno schietto fraterno saluto.

Roma e Napoli. — Scoperte recenti Archeologiche.

La sollecitudine con cui i cultori dell'archeologia promuovono per ogni dove importantissimi scavi a fine di ritoglierc alla terra i tesori che trattiene nascosti, già produsse e produce ogni dì ottimi risultati. Fra le ultime scoperte ne giova notare una serie di camere dipinte ad encausto con muri reticolati, che si rinvennero in Roma in vicinanza di un natatorio fornito di due ripiani ad uso di bagni. In fondo ad una camera si vede il gigante Polifemo in atto di inseguire la ninfa Galatea da lui sorpresa col giovinetto Aci; e nella parete laterale sta legata ad una rupe la gentil giovinetta Io, infelice rivale di Giunone che pose il vigile Argo a custodirla, mentre Mercurio inviato da Giove scende per uccidere il severo guardiano. È a notare che in ambedue le pitture sia Polifemo, sia Argo, hanno due occhi al contrario di quanto scrissero i poeti.

A Pompei frattanto si è scoperto un circo dipinto. È questo il primo lavoro di tal genere che si sia rinvenuto, dacchè gli antichi perloppiù non usavano dipingere che soggetti mitologici, campestri o d'invenzione. Il dipinto non è di gran pregio ma ha molta importanza per le notizie che porge dell'epoca romana. È raffigurata nel medesimo la lotta tra i Nocerini e i Pompeiani, lotta in cui si sa essere avvenuta grande strage. Si nota poi un grande edifizio innalzato a poca distanza dal circo di cui non si aveva contezza, e che giova sperare sarà in breve discoperto. L'affresco fu staccato dal muro e recato al R. Museo.

— Nella fondazione del nuovo palazzo della Cassa di risparmio sulla piazza Sciarra si sono rinvenuti frammenti d'un edificio marmoreo, riccamente decorato, il quale certamente deve essere stato l'arco di Claudio, molto più che narra Flaminio Vacca come al tempo di Pio IV furono lì scoperti gli avanzi d'un arco trionfale con basso-rilievi recanti l'effigie di quell'imperatore; e nell'angolo della piazza medesima col vicolo Monte-Catino, si è scoperto un tratto del lastricato della *via Lata*. In questa estate scorsa, facendosi il rinnuovamento della piazza Navona, furono trovati avanzi del circo agonale e dal lato delle carceri all'ingresso della via della Cuccagna si rinvennero alcuni frammenti di un arco marmoreo. Dal lato opposto alle carceri vennero in luce parte delle precinzioni semicircolari con traccie dei sedili e delle gallerie sottoposte. Sullo sbocco del vicolo sterrato, che da S. Nicola da Tolentino conduce alla strada di porta Pia, fu scoperta una piccola parte d'un vastissimo fabbricato, con sale che hanno pavimenti di mosaico, ed in una di queste sale, dentro una specie di nicchia, apparve disegnata sulla parete verticale una graziosa fontana formata di smalto policromo e conchiglie. I principali frammenti dei mosaici, come pure la piccola fontana, sono ora nell'atrio del museo Capitolino. Nei sotterranei della casa spettante alla Congregazione della Divina Pietà, è stato ritrovato al suo posto uno dei cippi del *Pomerio urbano* che ha l'iscrizione seguente:

COLLEGIVM
AVGVRVM . AVCTORE
IMP. CAESARE DIVI
TRAIANI . PARTHICI . F.
DIVI . NERVAE . NEPOTE
TRAIANO . HADRIANO
AVG. . PONT. . MAX. . TRIB.
POT. . V. . COS. . III . PROCOS
TERMINOS . POMERII
RESTITVENDOS . CVRAVIT.

Di questa restituzione fatta da Adriano esistono altri due documenti in altri due cippi. Il signor Rodolfo Lanciani dice che la cerimonia della restituzione, eseguita dal Collegio degli auguri, dipendeva che il pomerio era una zona *intra agrum effatum per totius urbis circuitum*..... la quale *facit finem urbani auspicii*, perciò ogniqualvolta il pomerio era ampliato, spettava al medesimo Collegio di *exaugurare* l'antecedente *quod neque habitari*, *neque arari fas erat*. Vi sono anche altre piccole scoperte venute alla luce in questo nostro inesauribile suolo, ma siccome non hanno che poca importanza, non starò ad annoiarla col fargliene una lunga lista. Terminerò perciò; solo non voglio omettere di comunicarle come nelle fondazioni del Palazzo Valentini sulla piazza dei SS. Apostoli, nell'ala orientale sono stati ritrovati avanzi del *Templum D. Traiani*. Ho avuto una lettera del Fiorelli, nella quale mi dice che a Pompei egli ha disseppelliti 11 scheletri, accompagnati di braccialetti, armille, pendenti, anelli, monili d'oro, ed un laccio pure d'oro, lungo due metri e mezzo, di bellissima fattura. Le ho scritto tutte queste nuove archeologiche, perchè ella me ne richiese. Spero che, quantunque da me male esposte, nondimeno le interesseranno, come cose appartenenti a quel mondo antico, dalle cui ceneri escono di continuo faville inspiratrici per le lettere e per le arti.

TAVOLE
della presente Dispensa

PESCIVENDOLA VENEZIANA

Acquaforte di Mosè Bianchi, *da Milano.*

Un passo di più — e Bianchi avrebbe toccato Gavarni. La brillante scioltezza si sarebbe cambiata in esagerazione. Il sorriso avrebbe finito in una smorfia.

Il Bianchi seppe fermarsi ai limiti estremi della scioltezza — seppe mantenersi nel sorriso.

Tutto grazia, tutto capriccio, tutto spirito è il profilo di questa *venezianina adolescente*, tutte fascino e vita sono le forme di quest'una tra le fanciulle

Di nera chioma insigni e di grandi occhi

della patria di Tintoretto.

Chi non sarà lieto di comprarle i suoi pesci?... E vendendo i pesci, la bella piglierà i pesciolini...

Qualche serio ed accorto ingegno — noi lo speriamo — non mancherà di notare come, nel fondo, quel ponte sia molto sibillino, le finestre di quella casa, perdio! un po' fuori squadra, e quel pezzo di cielo, via! un po'...

Noi ammiriamo fin d'ora questo serio ed accorto ingegno — ma nel tempo stesso ci permettiamo di affermare che Mosè Bianchi — ad onta di quel ponte *avvenire*, di quelle finestre non a piombo, di quel cielo un po'... è un grande artista, una luce gloriosa della giovane falange.

CARRO PISANO

Quadro di Ernesto Bertea, *da Pinerolo.*
Acquaforte dello stesso.

Il sole — il bel sole d'Italia — batte sulla pineta, le diafane ombre di quelle masse attraversano il profondo scorcio dello stradale; siamo tra Pisa ed il mare, siamo nella pittoresca regione del Gombo.

Le chariot toscan, traîné de bœufs difformes
Qui fixent gravement sur vous leurs yeux énormes,

(citiamo Théophile Gautier) sta in mezzo la strada; sul davanti del veicolo è assiso il carrettiere, le redini e la frusta in pugno, maestoso e grave come un antico guidator di quadriga.

Quella coppia di buoi enormi e quel carro, nella tradizionale sua forma; quella figura umana staccante sul cielo, quella strada deserta, quei tronchi, quella selva, quella luce; v'è in tutto ciò un intimo carattere locale, un'armonia severa, un silenzio, una quiete calda, pensosa...

L'osservatore si è qui mostrato eguale al pittore — al pittore l'acquafortista.

VIA AI MONTI

Quadro di Enrico Ghisolfi, *da Torino.*
Acquaforte dello stesso.

Balsamica freschezza mattinale, giocondo e brioso tintinnìo del gregge, rupi a picco dalle violacee tinte, lontani profili alpestri — memorie, voluttà, contemplazioni!... Chi mai può pensarvi e non sentirsi entrare nell'anima la pungente nostalgia della montagna?...

Chi mai — fra gli annoiati delle mura e delle piazze — chi mai non esulterebbe di trovarsi su questa via del Ghisolfi, di salire, chiaccherando con quella buona gente, alle vette dominatrici, alle sicure solitudini, all'aria rigenerante, al sereno, all'oblìo?...

La nostalgia della montagna! Male soave, misterioso — ed egli pure, il Ghisolfi, vi cadde; ma poichè ne fu spinto a questo lavoro, noi, in vista dell'effetto, non piangeremo sulla causa...

G. C.

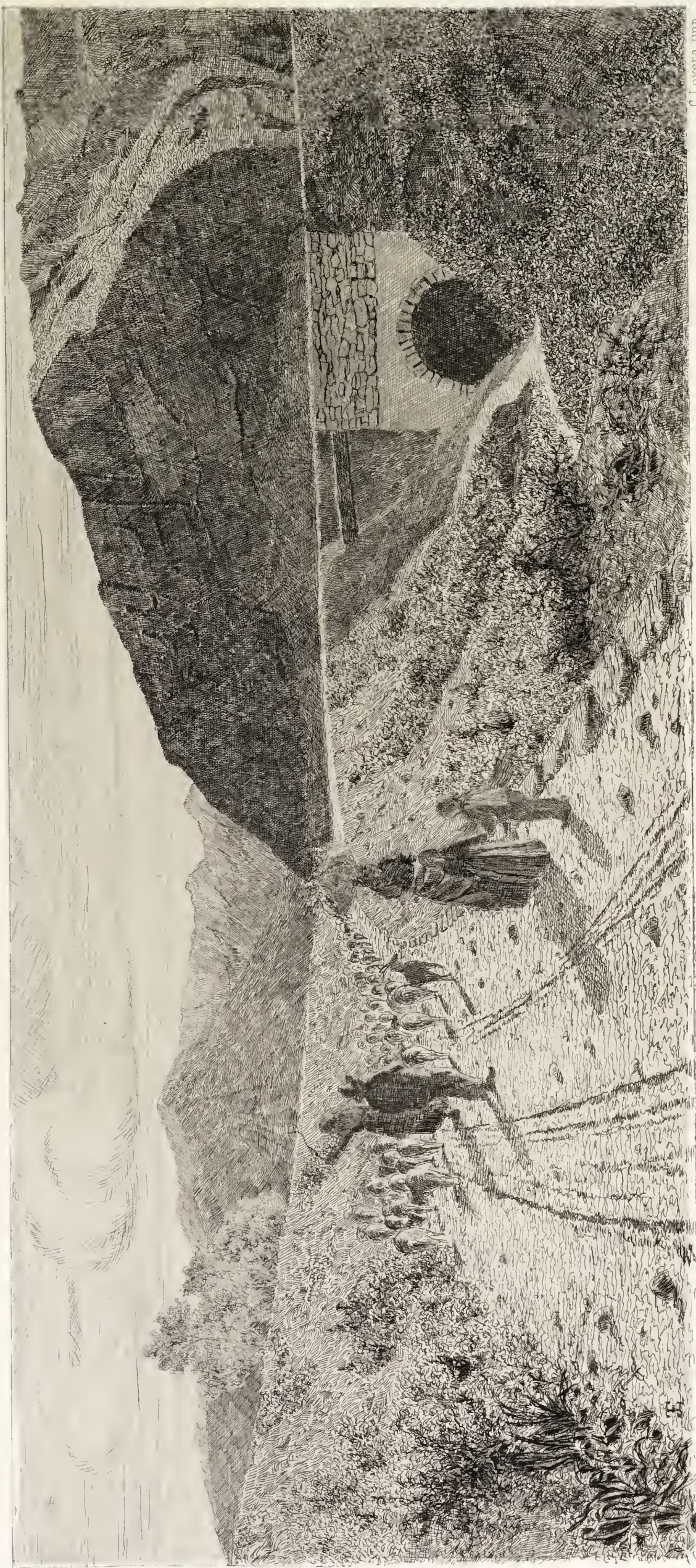
DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

Bertea dip. e inc.

C. Lovera imp.

CARRO PISANO

E. Ghisolfi dip. e inc.

C. Lovera imp.

VIA AI MONTI

L'ARTE IN ITALIA

SCULTURA

CIMELJ DEL CANOVA

E nominato generalmente Possagno per le memorie di Antonio Canova, che v'ebbe i natali, vi fece lunga dimora vi eresse un tempio a imitazione del Panteon di Roma, con un gruppo suo in bronzo e un quadro pur di sua mano, oltre il proprio ritratto e sette metope nel grandioso atrio dorico: e lo dotò sicchè divenisse parocchia, e vi fossero scuole primarie e scuole ginnasiali sotto la direzione di religiosi de' fratelli Cavanis di Venezia. Nell'ultima incamerazione de' beni ecclesiastici neppur quelli si eccettuarono: ma è sperabile che il nome del fondatore e il grido elevatosi a nome men della religione che della civiltà, giungano a salvarli.

I benefizi del Canova furono continuati e compiuti dal fratello suo uterino monsignor Sartori-Canova vescovo di Mindo. Per cura di lui la casa natale di Antonio fu trasformata in Museo; che mal fu scritto *Gipsoteca*, avvegnachè non v'abbiano soltanto i 194 gessi, ma anche marmi; e inoltre molte sue pitture, le incisioni di tutte le opere di lui, e abiti, decorazioni, altri preziosi ricordi.

Il forestiero però che si reca fra quei monti a riverire la memoria e le ceneri dell'insigne restauratore della scultura, si trova deluso se suppone ritrovare colà tutti i gessi che esistevano nello studio del Canova, il quale è noto che non solo plasmava il modello da mettere a punti, ma faceva sempre tirare una copia delle statue finite. Monsignor Canova regalò diversi di quei gessi a personaggi e regnanti: poi, pregato con patriottica istanza, ne diede una gran parte alla biblioteca di Bassano.

Chi volesse provare una volta di più che in Italia non son concentrate nè le intelligenze nè le preziosità d'arte nelle grandi città, n'avrebbe un argomento nuovo in questa di Bassano, d'appena undicimila abitanti e relegata in un'altura, ben poco visitata dai curiosi. Eppure alla sua biblioteca, che non passa i 20

mila volumi, oltre moltissimi autografi (1), va unito un saggio di tutti i pittori Da Ponte, de' quali vantasi quella città; forse tutte le incisioni degli illustri intagliatori ch'ebbero comune la patria col Volpato, come lo Schiavonetto emulo del Bartolozzi, il Baletta, il Suntach, lo Zancon, il Vedovato: inoltre le due raccolte mineralogiche preziosissime del Brocchi e del Parolini.

Ma quel che fa al caso nostro sono i gessi del Canova, fra i quali, insigni i due cavalli colossali, destinati alle statue di Napoleone e di Carlo III. Fra quei gessi ve n'ha di veramente plasmati dal Canova medesimo, e sbozzi suoi, e primi tentativi, sui quali si può seguire lo svolgersi d'un concetto fin alla perfezione (2).

Ma non è ancora di questo ch'io vo' parlare. Si raccolsero in tre gabinetti, oltre i libri che parlano del Canova, il carteggio suo e i suoi scritti. In 13 non piccoli volumi sono disposte 4080 lettere, delle quali le scelte formano due volumi distinti. È facile comprendere quanta importanza possano avere nella storia de' tempi, e principalmente in quella dell'arte, essendovene di quanti furono illustri nel primo quarto di questo secolo e alla fine del precedente. Ve n'ho lette molte di Ennio Quirino Visconti, per non dire che di questo; e tra quelle di cardinali, una del vicario di Roma, che ringrazia il Canova della premura che si diede, durante la rivoluzione, per proteggere il Museo Vaticano: facendogli però notare come allora, nel 1815, quella parte di palazzo vaticano, fosse stata destinata per alloggio a soldati austriaci: lo interessava adunque a cercare fossero rimossi, e così tolti di pericolo i capilavoro.

È noto come Napoleone facesse all'Italia l'insulto più doloroso col rapirle le principali opere d'arte, onde fregiarne il suo Museo a Parigi. La vittoria che li aveva tolti di qua, qua li ricondusse, e Antonio Canova fu inviato a Parigi per ricuperare quanto si era asportato, e renderlo, non già ai padroni nuovi, ma ai paesi nostri stessi. Un volume tra quelli serbati a Bassano comprende appunto il carteggio sulla *Spedizione a Parigi*, e sono 74 documenti, in gran parte apocrifi, sopra tale restituzione.

Aggiungiamo 598 lettere autografe del Canova, tutte dirette al conte Tiberio Roberti di Bassano, amico suo e donate non ha guari dagli eredi.

Quattro volumi comprendono le *Commissioni* date al Canova. In due altri son raccolti gli articoli ed altri scritti concernenti il grande scultore.

(1) Vi è notevole specialmente uno Statuto della città del 1259: e tutte le edizioni della famosa tragedia di Francesco Negri *Il libero arbitrio*, della quale ho dato il sunto negli *Eretici d'Italia*. V'ha pure le edizioni dei Rimondini, la cui tipografia fiorì lungamente in quella patria del Ferracina, del Vittorelli, del Gamba, del Barbieri ec.

(2) Voglio non dimenticare il ritratto di Monsignor Canova, per opera del Tenerani, che fa un utile riscontro alla maniera canoviana.

Un visitatore sente eccitata la sua curiosità, ma non può trarre profitto da tali preziosità: ben dinanzi a quelle stupisce come finora non sieno state utilizzate dai cultori dell'arte, e neppure dai biografi del Fidia moderno. Ho domandato invano un catalogo ragionato di esse; non potei neppure accertarmi che il pubblico italiano sia stato abbastanza informato di questi tesori, e perciò m'indussi a metterne qui questa nota.

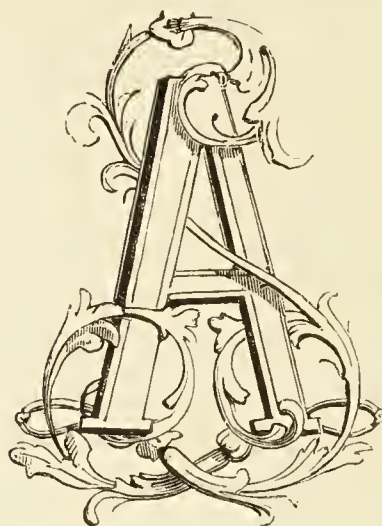
Il piacere che si pruova al vedere i caratteri degli uomini illustri, e viver così un momento con essi e con quelli che li conobbero e praticarono, qui è cresciuto dal trovare i taccuini e il portafogli del Canova stesso, col suo temperino, il suo toccalapis, il suo compasso, e notato quanto diede ai facchini pel trasporto del tal masso, quanto ricevette pel tal lavoro, quanto spese pel la tal compera. Sono appunti che non servono davvero all'arte ed alla storia, ma il cuore li valuta.

C. Cantù.

Pittura

EPISODIO DEL 24 GIUGNO A CUSTOZA

DIPINTO

Del cavaliere FILIPPO PALIZZI (1)

Abbiamo osservato con sommo interesse una tela recente che il cav. Palizzi portò a termine con plauso generale. E noi amico ed antico ammiratore del suo ingegno, non possiamo rimanere silenziosi sopra un'opera che con giusta ragione ha menato tanto rumore nella pubblica stampa e fra i nostri artisti.

Per la qual cosa ci acconsentiranno i nostri lettori che anche noi diamo loro una relazione di questo dipinto il quale segnerà certamente una pagina gloriosa nell'istoria dell'arte moderna italiana.

Il soggetto è l'assalto della cascina detta della *Cavalchina*, comandato da S. A. R. il principe Amedeo che in quella giornata memorabile venne ferito al fianco destro, alla distanza di quaranta passi dal luogo medesimo. Erano le nove e mezzo del mattino quando il Principe, alla testa di due battaglioni di granatieri 3° e 4°, si spinse all'attacco della cascina occupata dagli

(1) Questo quadro sarà fra le opere ammesse all'Esposizione di Torino, che si aprirà il 30 corrente mese.

austriaci (croati ed ungheresi) che facevano fuoco dalle finestre e dalle feritoie a bella posta praticate, e da dove dovè partire la prima palla che colpì S. A.

Sulle colline a sinistra è rappresentata l'artiglieria nemica che fulmina sui nostri con fuoco vivo ed incessante. A destra sono i granatieri comandati dal principe Amedeo. Due tamburi battono la carica dirigendosi verso il punto dove più ferve la mischia. I primi sono respinti valorosamente dalla nostra truppa che attaccandoli a gruppi colla baionetta gli incalza con molto ardimento di là dal fuoco della cascina in vista. Morti e feriti sono al suolo, nonchè sacchi, cartucce, ruote ed altri oggetti militari.

Il terreno su cui si combatte è una prateria.

La tela ha dieci palmi di lunghezza, sei d'altezza.

L'insieme della composizione non poteva riescire più felice e d'una verità fotografica con la bellezza ed il portato dell'arte. È una scena rappresentata che ti fa pensare, temere, fremere come se fossi presente alla lotta. Soldati ed ufficiali gareggiano di bravura, ed uno fra questi si vede, a dritta dell'osservatore, con azione ferma che pare gridi ai suoi: Avanti figliuoli! Viva l'Italia! Vi è in quell'ufficiale tutto il carattere morale del nostro militare, che con una sola parola esprime onore, coraggio, abnegazione, patria.

Il Principe è l'obbiettivo su cui sono rivolti tutti gli sguardi, al momento che la palla nemica lo fece traballare di sella. Egli veste, nel dipinto, l'uniforme di maggior generale, e cavalca un sauro cavallo con folta e dorata criniera. L'azione è talmente riprodotta al vivo che tu puoi osservare ogni movimento, ogni pensiero che anima quei valorosi personaggi figurati.

S. A. al momento che riceve il colpo è sostenuto dal conte Balbo maggiore delle guide che gli sta a sinistra, mentre a destra l'aiutante di campo S. Marzano scende da cavallo per soccorrere egli pure il Principe il quale riceve in quell'istante una seconda palla e cade.

L'ufficiale Selvatico, reduce allora dall'aver dato alcuni ordini per parte di S. A., ed il conte Morra circondano ambedue l'augusto ferito.

Un sergente dei granatieri è disteso a terra sul davanti della sanguinosa scena, colpito momenti prima dal fuoco nemico.

È uno splendido fatto d'armi che tanto bene seppe inspirare il valente artista come se egli stesso avesse preso parte alla lotta, tant'è l'esattezza che si osserva in questo lavoro del Palizzi.

Colore, disegno, prospettiva aerea e lineare tutto concorre a rendere ammirevole ed attraente un sì splendido episodio della battaglia di Custoza!

L'arte moderna in detto dipinto segna con orgoglio un altro passo in quella via di progresso che dovrà completare l'Italia nel periodo spontaneo della pittura sociale.

Accanto ad Aniello Falcone e a Salvator Rosa, artisti di grido italiano e che furono tra noi i precursori nell'arte di far battaglie, l'istoria odierna collocherà senza dubbio il Palizzi, poichè egli possiede sovranamente tutte le aspirazioni e le esigenze della presente critica.

E se la nostra scuola ebbe il primato nella grande esposizione italiana di Firenze ed incoraggiamenti in quelle di Parigi e Londra, si deve in gran parte a questo prodigioso artefice che seppe creare una rivoluzione prima in se stesso e poi negli altri, che pure hanno nomi di valenti artisti come il Morelli, Altamura, Vertunni, Cammarano, Boschetti, Parisi, Tofano ed altri non meno bravi giovani.

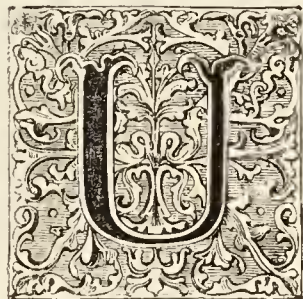
Ciò accennato noi facciamo voti perchè questo figlio benemerito dell'arte continui con l'istessa lena ed energia a riprodurre col suo pennello i principali fatti delle nostre patrie battaglie, onde i posteri abbiano a leggere in quelle tele, meglio che nei libri, di quale fede e di quanta abnegazione animava il nostro valoroso esercito a cacciare dalle terre *Lombardo-Venete* la secolare dominazione straniera.

DEMETRIO SALAZARO.

CERAMICA

DI UNA PICCIOLA TERRACOTTA DEI DELLA ROBBIA

RITROVATA E POSSEDUTA

dal Commendatore **Quintino Sella**.

UNA delle più graziose fantasie degli artisti fiorentini del quattrocento è questa, della Vergine che adora il bambino. Quasi tutti, scultori e pittori, l'hanno raffigurata a lor modo e secondo il proprio stile. Il Manzoni l'ha rinfrescata in quei versi dell'Inno a Maria, dov'è detto:

E nell'umil presepio
Soavemente il pose,
E l'adorò.

Si direbbe che l'autore degli inni sacri avesse sotto gli occhi quest'opera che abbiamo ammirata, or sono parecchi mesi, a Torino, in casa del comm. Q. Sella, incisa qui, dietro una fotografia che ci fu permesso di trarne.

Ma nè la fotografia, nè la matita, nè molto meno il bulino dell'incisore potrebbero mai rendere la dolcezza, la grazia, la soavità dell'espressione ch'è nell'originale. La parola può meno ancora, onde noi dobbiamo contentarci d'indicarne le linee principali tanto da distinguere questo picciolo capo d'opera dai molti,

pressochè simiglianti, che si trovano ricordati negli annali dell'arte. La Vergine è genuflessa, colle mani giunte, in atto di adorare il Salvatore degli uomini, ancora bambino. La soave testa è circondata dall'aureola. Lo Spirito Santo, in forma di colomba, sta colle ali aperte sopra di lei e, nell'alto, una testa di serafino, con quattro ali pure spiegate, e due ripiegate dinanzi, rappresenta forse Iddio Padre, secondo la interpretazione degli iconografi cristiani; cosicchè, in un breve campo, si avrebbero le tre Persone divine e la Vergine madre.

Abbiamo veduto più volte ripetuto questo soggetto nelle opere attribuite ai Della Robbia, con qualche variante, come solevano. Una può vedersi da chi lo voglia in una parete della via San Gallo a Firenze; un'altra si trova nel convento di S. Marco. Altre furono incise o descritte da varii in Italia e fuori; ma questa, che qui diamo riprodotta, non è seconda ad alcuna, e presenta tutti i caratteri delle prime terre cotte invetriate di Luca, poi ch'ebbe smesso e abbandonato il tentativo di colorirle.

Il commendatore Quintino Sella, a cui lo studio dei regni sotterranei della geologia e della finanza non ha isterilito l'istinto e l'amore dell'arte, ebbe la fortuna di scoprire questo tesoro in una bottega di ferravecchi a Torino, e l'ebbe per piccola somma, senza sapere che acquistava un oggetto d'altissimo pregio, degno d'essere ammirato e studiato in qualche pubblica galleria.

I Della Robbia sono ora argomento di ricerche infinite in Italia e fuori; il signor *Barbet de Jouy* ne ha pubblicata a Parigi una monografia che avremmo voluto poter consultare prima di dettar questi cenni. Ci sia permesso di soggiungere alcuni dati che ci fu dato raccogliere, non per portare vasi a Samo, come suol dirsi, ma per invogliare gli amatori dell'arte ceramica a cercarne diligentemente le origini, i processi e le glorie.

Tre sono i Della Robbia che vi diedero il nome, o, piuttosto, tre generazioni successive della stessa famiglia.

Il primo, di nome Luca, nacque nel 1400 e visse ottant'anni. Studiò prima le lettere, come facevano in quel tempo a Firenze la gran maggioranza dei cittadini, avendovi, secondo una recente statistica, scuole comunali di lettere e di filosofia per quindicimila alunni. A' dì nostri, nel 1848, il governo Lorenese li aveva bravamente ridotti a 400, nella luce del secolo decimonono!

Studiate le lettere, che sono fondamento a qualsivoglia genere di coltura, il padre del nostro Luca lo pose a fare l'orefice: e quivi cominciò a disegnare e a modellare in cera come si faceva a quel tempo, in cui dalle botteghe degli orafi sorgevano il Cellini, il Brunelleschi, il Ghiberti, il Pollaiolo, il Verrocchio, ecc., artefici ed artisti ad un tempo. Il nostro Luca, a 15 anni, era già uscito dal mestiere per poggiare all'eccellenza dell'arte. Dal modellare in cera passò all'intaglio ed alla scultura; e l'immaginazione creando, più che la mano non bastava a tradurre in marmo, si pose a cercare un'altra materia più docile, dove la mano, quasi improvvisamente, potesse imprimer l'idea. Di qui l'origine delle sue terre cotte e della vernice invetriata di cui le rivestì perchè durassero e resistessero al dente degli anni e delle intemperie. Così si fondò la sua scuola, che fu continuata dal nipote Andrea, nato nell'anno 1437, morto nel 1528, e da quattro figli di esso, che furono Luca, il giovane, Giovanni, Girolamo ed Ambrogio, quest'ultimo vestito frate dal Savonarola nel 1496.

La quarta generazione dei Della Robbia, che avrebbero senza dubbio continuata con gloria l'arte degli avi, fu spenta intieramente dalla peste del 1527, due anni prima che un'altra peste venisse a spegnere in Firenze la libertà e con essa i generosi istinti dell'arte.

Abbiamo dunque cinque Della Robbia che per oltre un secolo esercitarono l'arte e l'industria delle terrecotte invetriate, e seminarono di capolavori tutte le terre italiane non solo, ma in parte la Francia, essendo stato Girolamo chiamato da Francesco I a Parigi, e commessogli assai lavori per la sua villa Madrid, e per altre città di quel regno.

Una donna di quella famiglia, maritata ai Buglioni, portò seco in casa di quest'ultimo il secreto degli in-

vetriati, onde per alcun tempo potè conservarsi più o meno fiorente, finchè con essi e coi loro eredi scomparve del tutto, ed ora con gran fatica si ritenta, ma non si agguaglia nelle moderne fabbriche di ceramica.

Chi vede quelle grandi pale d'altare, quei bassorilievi ricchi di quaranta o cinquanta figure, molte delle quali di gran dimensione, veri poemi biblici, che si possono ancora ammirare nelle nostre chiese, in Aquila, e principalmente in Alvernia, non sa rendersi ragione come potessero cuocersi e indurarsi a quel modo. Lo smalto, o bianco, o variamente colorato, resiste alla azione degli anni meglio che il marmo ed il bronzo, e conserva la delicatezza delle linee e dell'espressione natia.

Sarebbe altamente a desiderarsi che l'Accademia fiorentina potesse raccogliere dalle chiese e dai chiostri che si vanno atterrando una serie abbastanza completa delle opere Robbiane, disponendole e ordinandole secondo i dati più sicuri ed autentici, sicchè si vedesse il procedere ed il decadere di questa maniera d'arte e d'industria affatto italiana e toscana.

Sembra ora posto fuori di dubbio che Luca, l'antico, abbandonati, come si disse, i troppi colori, non adoperasse che lo smalto bianco, o, tutt'al più, azzurro e verde negli ornamenti. Il figlio Andrea e i figliuoli di questo, men puri di stile e men ricchi di invenzione, domandarono alla varietà delle tinte quel pregio che si veniva perdendo nel concetto e nello stile, per naturale pervertimento dello spirito artistico.

Il vasto fregio rappresentante le opere della misericordia, che si ammira tuttora intatto nella loggia dello spedale del Ceppo a Pistoia, fatto ragguaglio dell'epoca in cui fu costrutta la loggia stessa, dovette essere concetto d'Andrea, ma eseguito da' suoi figliuoli, potendo appena supporsi ch'egli potesse condurre a buon termine un'opera sì colossale all'età di ottant'anni e più ch'egli aveva, come risulta dai documenti genealogici accuratamente consultati.

Dovendosi fra poco riordinare i musei di Firenze, raccomandiamo all'insigne uomo che regge il ministero della pubblica istruzione questo pio desiderio, sicchè, volendo e potendo, egli lo traduca in fatto.

Un'altra raccomandazione vorremmo fare al marchese Ginori, che mantiene fiorente l'eredità de' maggiori nella sua manifattura di porcellane e terraglie. Abbiamo lodato altrove la sua lealtà, in quanto che imitando e calcando le opere degli antichi, egli rifugge dall'industria lucrosa, e troppo comune, di farle passare per originali ed antiche. I progressi della chimica operati in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Germania hanno già quasi ritrovato o raggiunto il segreto delle smaltature antiche: ma ciò non basta. Bisogna animare l'industria coll'arte; bisogna chiedere ai nostri migliori artisti modelli più degni d'essere ripetuti e diffusi in Europa. A tal patto l'industria italiana potrà mantenersi in onore e meritare la preferenza sulle altre. L'arte, almeno la scoltura, percorre ora in Italia una linea ascendente. Contentarsi di riprodurre i disegni e i soggetti del secolo scorso, a Capodimonte e a Firenze, non è soddisfare alle giuste esigenze del nostro tempo, nè obbedire a quella legge di progresso che si manifesta e deve essere rispettata in ogni genere d'arte e d'industria.

Chi ha veduto nelle ultime esposizioni le opere di ceramica, uscite dalle varie manifatture inglesi, ci ha riscontrato la traccia luminosa degli studi fatti sull'antico nel museo di Londra e di Kensington. La ceramica inglese sfida ora e vince le porcellane di Sévres, troppo ligie alle tradizioni del secolo scorso.

Noi possiamo e dobbiamo fare del nuovo, non imitare solamente e servilmente le opere belle di un'altra età. Così potremo tener viva l'industria o giovarci dell'arte contemporanea, lasciando ai venturi qualche cosa che porti l'impronta del nostro secolo e delle nuove condizioni di vita che ci fu dato raggiungere e conquistare.

DALL'ONGARO.

STORIA DELL'ARTE

LA MADONNA DI VALLOMBROSA
DI RAFFAELLO DI URBINO

NOTIZIE INEDITE

I.

FRA i tesori di arte, del possesso dei quali va superba, a buon diritto Firenze, è da notare una tavola dipinta da Raffaello, esistente nella Tribuna della Galleria degli Uffizi, chiamata popolarmente la *Madonna del Cardellino.*

Il Vasari, nella vita dell'Urbinate, parla di questo dipinto nei termini seguenti: « Ebbe Raffaello amicizia « grandissima con Lorenzo Nasi; al quale, avendo « preso donna in quei giorni, dipinse un quadro nel « quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un putto, « al quale un S. Giovannino tutto lieto porge un uc- « cello con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro. « E nell'attitudine d'ambidue una certa semplicità pue- « rile tutta amorevole, oltre che sono tanto ben co- « loriti e con tanta diligenza condotti, che piuttosto « paiono di carne viva che lavorati di colori e di di- « segno; parimente la Nostra Donna, ha un'aria ve- « ramente piena di grazia e di divinità; ed insomma « il piano, i paesi e tutto il resto dell'opera è bellis- « simo. Il qual quadro fu da Lorenzo Nasi tenuto con « grandissima venerazione mentre che visse, così per « memoria di Raffaello statogli amicissimo, come per

« la dignità ed eccellenza dell'opera » (1). Lo stesso Vasari racconta altresì come per lo smottamento del Poggio dei Magnoli (avvenuto a dì 17 novembre 1547) questa preziosa tavola andasse travolta nella rovina della casa del Nasi, e come Battista figlio di Lorenzo avendone trovati i pezzi fra le macerie li facesse « *rimettere insieme in quel miglior modo che si potette* ».

Quando fosse detto per la prima volta, e da chi, avere il Sanzio ripetuta la tavola del Nasi per i Monaci della Vallombrosa, non so. È però certo che la notizia se fu ripetuta e creduta nel secolo passato non trovò fede fra i moderni; sia perchè la non avesse carattere sufficiente di autenticità, sia perchè un fatto, non abbastanza escogitato, veniva in qualche modo a smentirla.

Oggi però la questione della *replica* ritorna in campo, e vi torna in modo da richiedere un serio esame, uno studio accurato del fatto.

L'*Art-journal* di Londra, in un suo articolo intitolato: IL RAFFAELLO DI VALLOMBROSA, ci fa noto essere attualmente esposto nel Museo di *South-Kensington*, con quella indicazione, una *Madonna del Cardellino*, appartenente al signore *R. Verity* residente a South-Woods, ed aggiunge: che quel dipinto è opera di mano maestra, evidentemente originale, superiore per forza di chiaroscuro e dolcezza di espressione alla tavola della Tribuna.

Molti in udire la peregrina notizia sorrideranno per incredulità, o negheranno *a priori* la replica e l'autore di essa; altri aspetteranno a metter fuori un'opinione personale quando gli uomini meglio competenti ed autorevoli si saranno pronunziati in proposito. E faranno bene perchè in simili casi prudenza vuole che si proceda co' piè di piombo e si abbondi nelle cautele. I moderni in fatto di *antichi* ci hanno date lezioni molto salate.

Intanto che IL RAFFAELLO DI VALLOMBROSA, posseduto dal signor Verity, aspetta nel museo di South-Kensington la conferma del suo battesimo, ci occuperemo di ricercarne le fedi di nascita affine di stabilire se sia mai esistita una replica della Madonna in discorso; se questa replica, posto che esistesse, abbia appartenuto ai monaci di Vallombrosa; e se, provatane la esistenza, si debba credere che il signor Verity sia il fortunato possessore della medesima.

II.

Giorgio Vasari mentre novera molte opere eseguite da Raffaello, durante il suo soggiorno in Firenze, tace del quadro di Vallombrosa. Non tace però l'annotatore della ristampa vasariana, fatta in Firenze nel 1767-72, nella quale leggiamo, alla pagina 164 del tomo III, la nota seguente: « Questo quadro (Madonna del Cardellino) tal quale vien descritto dal Vasari si ritrova nella « Tribuna della Galleria Medicea. Un altro *similissimo* « di grandezza, di *antichità* e di *perfezione*, tanto da « esser creduto da qualunque si sia intendente, una « *preziosa replica* di mano dell'istesso Raffaello esiste « nella Sagrestia di *Vallombrosa*, ed è conservatis« sima a riserba di una *fessura* nata tra le *due tavole* « che lo compongono, scollatesi per l'*antichità* ».

Sulla fede di questo scrittore ripetono testualmente la nota nelle opere loro, il Comolli, il Padre della Valle, ed altri autori vissuti nello scorcio del secolo passato (1).

Di questa replica non fanno più menzione, se si eccettui il Longhena, coloro che hanno scritto di Raffaello posteriormente alla soppressione degli ordini religiosi in Toscana, avvenuta nel 1808. Tace il diligente Masselli, tacciono gli eruditi illustratori della edizione fatta dal Le Monnier; solo il Passavant (edizione francese del 1860) rompe l'incanto di questo silenzio accennando all'esistenza, in passato, di una *copia antica* nel convento di Vallombrosa, copia che egli dice conservarsi nella Accademia di Belle Arti in Firenze.

Sic transit gloria mundi! La tanto elogiata tavola *similissima* a quella della Tribuna per *antichità e perfezione*, non è più una *preziosa* replica di mano dello stesso Raffaello; ma diventa ad un tratto una copia, nulla più che una semplice copia. Dunque l'annotatore vasariano del 1772 (degli altri non parlo perchè giurano in *verba magistri*) aveva preso un solenne granciporro sul merito del dipinto sbagliando un piffero con un tamburo.

Povero annotatore! mi spiace di lui, ma non posso per rendergli servigio mutare la sostanza dei fatti. Quanto il Passavant ha detto è detto con fondamento.

La tavola inviata all'Accademia di Belle Arti, nel 1812, dal monastero della Vallombrosa fu ritenuta dagli intelligenti per una copia mediocre, e come tale mandata nel 1853 al deposito generale dei quadri in Palazzo Vecchio, d'onde nel 1865, dopo di aver subito un restauro, passò al Consiglio di Stato ove ancora si trova. Nè la costatazione di identità tra la ridetta copia e la tavola più volte citata mancava, inquantochè *la fessura nata fra le due tavole scollatesi per l'antichità* era visibilissima ed esisteva nel punto indicato dall'annotatore del 1772 (2).

III.

Compiuto l'esame delle notizie stampate entriamo nel campo di quelle inedite col soccorso delle quali potremo agevolmente trovare il bandolo della matassa.

Il Padre Buccetti, ordinatore di un Museo di opere di arte nel Monastero della Vallombrosa, ci ha lasciato nella relazione scritta di sua mano il seguente ricordo: « — Settembre 1788. — Merita tutta la considera« zione quella Vergine in tavola con San Giovanni « Battista che scherza col divino Infante, di Raffaello

---

(1) *Vasari*, edizione Le Monnier, T. 8, pag. 6 7.

(1) *Vita inedita di Raffaello di Urbino*, colle illustrazioni di Angelo Comolli, Roma 1790, volume unico, pagina 13. *Le Vite dei più eccellenti pittori* ecc. di Giorgio Vasari, ristampate con note del P. G della Valle di Siena, nel 1792, Tomo V, pag. 246.

(2) Il cretto partendo quasi dalla metà della tavola la divide in tutta la sua altezza, passando sull'occhio sinistro, la guancia ed il collo della Madonna, sull'avambraccio del bambino Gesù, fra il piede destro della Madonna ed il sinistro di San Giovanni. Dopo il restauro operato sulla detta copia, di questo cretto si scorge appena la traccia,

« d'Urbino, opera replicata dallo stesso autore di « quella della Tribuna di Galleria ».

Il qual paragrafo riceve una conferma officiale dall'inventario, compilato per ordine del granduca Pietro Leopoldo nel 1790, ove è registrato: « Un quadro in « Tavola esprimente una Vergine col Bambino Gesù « e San Giovanni Battista, opera di Raffaello di Ur- « bino » (1).

Si dirà dagli eccessivamente scrupolosi, che un ricordo ed un inventario non provano quanto occorre nel caso nostro. E sia pure. Il ricordo poteva essere dettato dalla vanagloria; l'inventario dall'ignoranza; ma per buona ventura dell'annotatore, del Padre Buccetti, e del compilatore dell'inventario, abbiamo una prova ampia e luminosa che tutti e tre parlarono il vero. — La replica esisteva, ed in quel tempo era nel convento; Raffaello l'aveva dipinta; e i due fratelli Giov. Batt. e Domenico di Francesco del Milanese, o Milanesi, ne avevano sopportata a parti eguali la spesa.

Dal campione di Debitori e Creditori del convento si rileva: che Raffaello nello spazio di venti mesi, cioè dal 7 di gennaio 1506 (1507 s. c.) al dì 10 di agosto del 1508 (2), dette compiuta la *Tavola dell'Altare della Chiesa di Vallombrosa*, ed ebbe in pagamento della medesima (repartite in dodici rate diverse) lire 431. 1. 6. delle quali, lire 420 in contante e due bari.i e mezzo di vino, valutati lire 11. 1. 6.

Lo stesso libro ci mostra: che la tavola fu pagata un fiorino d'oro ad Agostino Legnaiolo; che l'adornamento o cornice costò lire 50. 10; — e che addì 31 di agosto 1508 si pagavano L. 10. 17 alla Dogana di Firenze per tassa di esportazione della ricordata pittura (3).

IV.

Remosso ogni dubbio sulla esistenza nel monastero di Vallombrosa di una *Tavola* da altare dipinta da *Raffaello* resta provato a sufficienza che questa non poteva essere se non la ripetizione tante volte ricordata della Madonna del Cardellino, alla quale alludevano l'annotatore vasariano, il Padre Buccetti, nella sua relazione del Museo del convento, e conseguentemente l'inventario del 1790.

Quando e come questa tavola subisse la poco nobile metamorfosi di *replica* in *copia*, in parte sappiamo, in parte ci è dato di argomentare.

Nel processo verbale della apposizione di sigilli fatta al convento della Vallombrosa, a dì 23 di aprile dell'anno 1808, firmato dal delegato del governo e dall'abate di quel monastero Don Bernardo Kayser, non è menzionato, fra gli oggetti esistenti nel quartiere dell'abate, nessun dipinto di mano di Raffaello. Lo stesso silenzio è serbato nell'altro verbale di remozione di sigilli (13 luglio 1808), come pure nella nota delle casse, contenenti oggetti di Belle Arti, spediti a Firenze e poste a disposizione del prefetto dell'Arno (4).

(1) Veggansi i documenti n. II e n. III.
(2) In quel giorno si pagavano lire 3 a coloro che portarono la tavola al convento.
(3) Vedasi il documento n. I.
(4) Vedasi il documento n. V.

Ma il silenzio dei documenti officiali è spiegato dal contenuto di un documento privato. Una memoria registrata in un libro di ricordanze di quel monastero si prende la cura amorevole di farci sapere, che nel 1808 il padre abate Don Felice Predellini faceva trasferire la tavola di Raffaello dalla Libreria, ove era collocata, nel proprio quartiere, per *maggior comodo* (1). Sebbene manchi la indicazione del mese e del giorno, ed il ricordo dopo queste parole faccia punto, non occorre uno sforzo sublime d'immaginazione per completare la data quanto per supporre la natura del *maggior comodo* invocato dal Padre Predellini, a coonestare la remozione di quel dipinto dalla Biblioteca, ove probabilmente lo aveva collocato il Padre Buccetti nel 1778.

V.

La Madonna del Cardellino esposta a South-Kensington, secondo ci dicono i giornali inglesi, appartenne fino dal 1808 al signore di Laforest dalla cui vedova l'acquistava il signor Verity nel 1835.

Chi era il signor di Laforest?

Il conte di Laforest godeva della fiducia di Napoleone I, il quale, dopo di averlo mandato nel 1807 ambasciatore a Berlino, stava per inviarlo con la stessa qualità in Russia, quando gli avvenimenti di Spagna lo distolsero dal suo divisamento. Conoscendo intimamente il carattere di quel personaggio, pensò di valersene nel preparare la via di quel regno al fratello Giuseppe. Per la qual cosa lo raccomandò al Granduca di Berg con lettera del dì 27 marzo 1808 datata da St-Cloud; ed annunziandogli di aver fatto partire per Madrid *le sieur Laforest sans aucun titre*, dicevagli: *vous aurez soin de bien l'accueillir. C'est un homme de mérit et qui est propre à tout* (2).

Non sembra che Giuseppe tenesse in pari concetto del fratello il protetto di lui, inquantochè scrivendo in data del 14 di gennaio 1809 se ne lagnava con asprezza esponendo: che esso pretendeva contare più di lui, e lo dipingeva come un intrigante che non avea altro in vista se non il guadagnare denaro (3).

Il Re di Spagna godeva reputazione di essere un intelligente raccoglitore di opere di arte, e Napoleone stesso rivolgendosi a lui per arricchire il Museo del Louvre di una cinquantina di opere, scrivevagli: *vous sentez qu'il ne me faut que de bonnes choses et vous avéz la réputation d'être immensément riche en ce genre* (4). Ora, se quel Re incettava tanto in Italia che in Spagna i capolavori di pittura che si toglievano dai conventi e dalle case dei particolari, è probabilissimo che al signor di Laforest, uomo poco scrupoloso e avido di guadagno, non mancassero le occasioni nè i modi di provvedersi in proprio, o a nome del suo mandante, di opere di merito insigni e di non poco valore materiale.

Per quanto il dipinto sia stato, dal primo suo pos-

(1) Vedasi il documento n. IV.
(2) *Correspondance de Napoléon I, publiée par ordre de Napoléon III*, T. 16, p 449. — Paris, Henri Plon, 1864.
(3) Du Casse, *Mémoires du Roi Joseph*, T. 5, p. 383.
(4) *Napoléon à Joseph*. — Valladolid, 19 Janvier 1809.

sessore, fatto trasportare dalla tavola sopra tela, conserva tuttavia ben distinta la traccia della famosa *fessura* (*crack*) notata nel 1772, identica a quella riscontrata nella copia pervenuta dalla Vallombrosa alla Accademia di Belle Arti. Nella qual copia, secondo dichiarava il restauratore della medesima, è da notare che il cretto non aveva profondità, inquantochè, senza intaccare la tavola, limitavasi semplicemente a solcarne la *imprimitura!!*

Dopo di ciò lascio al lettore i criterii e il commento.

C. I. Cavallucci.

DOCUMENTI

I.

Campione di debitori e creditori, segnato *M*, dal 1502 al 1512, segnato di N° 177, dell'*Archivio di Vallombrosa,* a carte 198.

Tavola dell'altare della Chiesa di Vallombrosa che fanno e' Milanesi de' dare a di 7 di Gennaio 1506 fiorini 5 larghi in oro et per lei a Raffaello dipintore portò Soffena a uscita segnato *M* 233, Lire 35.

E a dì 16 detto fiorino uno largo et per lei Agostino legnaiuolo portò Soffena a uscita 233 Lire 7.

E a dì 15 di Febbraio 1506 fiorini 5 larghi in oro et per lei a Raffaello dipintore portò l'abate di Soffena a uscita 233, Lire 35.

E a dì 24 d'Ottobre 1507 fiorini sei larghi in oro portò Raffaello dall'abate di Soffena a uscita segnato *M* 242, Lire 42.

E a dì 27 di Novembre 1507 fiorini 10 larghi in oro portò Raffaello dipintore da Fra Michele a uscita segnata *M* 244, Lire 70.

E a dì 12 di Febbraio 1507 fiorini quattro larghi in oro portò l'abate di Soffena per lui a Raffaello dipintore a uscita segnato *N* 247, Lire 28.

E a di 24 Giugno 1508 fiorini uno largo in oro portò l'abate di Soffena a uscita segnato *M* 255 per lei a Raffaello, Lire 7.

E a di 5 di Agosto 1508 fiorini dieci larghi in oro per lei a Raffaello dipintore portò Fra Michele a uscita segnato *M* 256, Lire 70.

E a dì 31 di Agosto 1508 lire 10 soldi 17 pagate alla Dogana per tralla fuori di Firenze, portò l'abate di Soffena a uscita segnato *M* 256, Lire 10 e soldi 17.

E a dì 10 di Agosto 1508 lire tre portò Comp°. per dare a tre portatori che recorno la tavola di Firenze et portorno in giù la vecchia a uscita segnato *M* 257, Lire 3.

E a dì 7 di Ottobre 1508 fiorini cinque larghi in oro per lui a Raffaello dipintore portò fra Pellegrino a uscita segnato *M* 258, Lire 35.

E a dì 29 di Ottobre 1508 fiorini cinque larghi in oro portò dall'abate di Soffena a uscita segnato *M* 259, per lui a Raffaello Lire 35.

E de' dare a dì 25 di Novembre 1508 fiorini quattro larghi in oro per lei a Raffaello dipintore portò fra Michele a uscita segnato *M* 260, Lire 28.

E a dì 21 di Febbraio fiorini cinque larghi in oro portò Raffaello dipintore dall'abate di Soffena a uscita segnato *M* 263, Lire 35.

E lire 37 soldi 5 pagati pell'adornamento della tavola portò fra Alberto a uscita segnato *M* 269 in due partite infino a dì 6 di Luglio 1509, Lire 37 soldi 5.

E a dì 20 di Luglio 1509 lire 13 soldi 5 portò fra Alberto per resto della spesa dell'ornamento a uscita segnato *M* 270, Lire 13 soldi 13.

E lire 11 soldi 1 denari 6 per barili due e mezzo di vino a nostra vettura e gabella del mese di Agosto 1509 per lei a Raffaello dipintore alla ricolta segnato *M*, Lire 11 soldi 1 denari 6.

Tavola dell'altare di Vallombrosa de' avere adì 15 di Febbraio 1506 fiorini cinque larghi in oro et per lei da Giovan Battista di Francesco del Melanese nostro fra Jacopo a entrata segnato M. 48 — lire 35.

E a dì detto fiorini cinque larghi in oro per lei da Domenico di Francesco del Melanese — posto dare in questo a 178 — lire 35.

E fiorini 15 larghi in oro che tanti ci fa buoni Domenico di Francesco del Melanese in questo a 178 per resto de' fiorini 20 che per sua divozione contribuisce alla prefata tavola — lire 105

E fiorini 15 larghi in oro che tanti ci fa buoni per lei Giovanni Battista di Francesco del Milanese — questo a 233 — per resto di fiorini 20 larghi che per sua devozione contribuisce alla prefata tavola — lire 105.

E de' avere — posto debitore dare a Libro rosso segnato A. a c. 238 — lire 212, soldi 6, denari 6.

Campione come sopra a carte 178.

Domenico di Francesco del Melanese de' dare ec. ec. . . . . . .

E a di 15 di Febbraio 1506 fiorini cinque larghi in oro pagati per lui alla Tavola, in questa a 197 — lire 35.

Adì 29 d'agosto 1508.

E fiorini 15 larghi in oro fatti buoni alla tavola nostra di Vallombrosa in questo a 198, per resto dei fiorini 20 larghi in oro — lire 105.

Campione come sopra a carte 232.

Giovan Battista Francesco del Melanese de' dare ec. ec. . . . .

Adì 22 maggio 1508.

E fiorini 15 larghi in oro che tanti fece buoni per resto de' fiorini 20 larghi in oro alla tavola nostra di Vallombrosa in questo a 198 — lire 105.

Estratto la presente copia dal Campione di Debitori e Creditori *segnato* M *dal* 1502 *al* 1512 *segnato di* N° 177 dell'Archivio della Vallombrosa, depositato in questo R. Archivio centrale di Stato quale si rilascia per uso letterario al sig. Verity; e collazionata, concorda salvo ec. ec. *Il Segretario* Pietro Berti.

Dalla Soprintendenza Generale agli Archivi Toscani, questo dì 15 Gennaio 1870. *Per il Soprintendente Generale* C. Guasti.

II.

A dì 15 marzo 1859.

Fassi fede da me sottoscritto Archivista delle Sezioni II e III della Divizione III dell'Archivio Centrale di Stato, come nel libro del Monastero di Vallombrosa, segnato di N° 146 a carte 131, si legge:

« Settembre 1788.

» Merita tutta la considerazione della Vergine in Tavola con San « Giovan Battista, che scherza col divino infante, di Raffaello d'Ur- « bino, opera replicata dello stesso autore, di quella della Tribuna « di Galleria. » *L'Archivista* Telemaco Del Badia.

III.

A dì 15 Marzo 1859.

Fassi fede da me sottoscritto Archivista delle Sezioni II e III della Divisione III dell'Archivio Centrale di Stato come in un Inventario compilato nel 1790 per ordine del granduca Leopoldo I, esistente nella filsa segnata di N° 214 dell'Archivio del Monastero di Vallombrosa, a carte 121 tergo, si legge:

« Un quadro in tavola esprimente una Vergine col Bambino Gesù « e San Giovan Battista, opera di Raffaello da Urbino. »

L'Archivista Telemaco Del Badia.

IV.

Libro di Ricordanze delle Pitture più insigni del Monastero di Vallombrosa, 1808, pag. 39.

« È primieramente un quadro di una Madonna col S. Bambino, e San Gio. Battista opera del gran Raffaello da Urbino: una simile se ne trova nella Tribuna della Reale Galleria di Firenze replicata da lui per richiesta particolare di un gusto sopra intendente (*sic*). Questa era nella Libbreria, ma il reverendissimo P. Abbate D. Felice Predellini lo ha trasferito nel quartiere del P. Abbate per maggior comodo. »

Estratto da me da un libro di ricordi; in fede di che mi firmo — Vallombrosa, 10 ottobre 1864. D. Basilio Pellini.

V.

Firenze a dì 18 Gennaio 1870.

Attestasi da me infrascritto Segretario nel R. Archivio Centrale di Stato, come nel processo verbale di apposizione di sigilli fatto nel 23 aprile 1808 al Monastero di Santa Maria a Vallombrosa, firmato da Francesco Landini, commissario delegato del Governo e da Don Bernardo Kayserabat e di Vallombrosa, non trovasi rammentato fra gli oggetti esistenti nel quartiere dell'Abate nessuna tavola o quadro dipinto da Raffaello; come pure non trovasi rammentato nell'altro processo verbale di remozione di sigilli de' 13 luglio 1808, nè nella nota delle casse spedite dal Monastero di Vallombrosa per stare a disposizione del Prefetto dell'Arno, contenenti oggetti di Belle Arti, Segnata N° 14 e facente parte di quest'ultimo processo verbale.

Quale attestato si rilascia per uso letterario a Mr. Verity.

In fede di che ecc. *Il Segretario* Telemaco Del Badia.

LA BASTERNA DI MESSALINA [1]

I.

Era in legno di cedro all'Asia tolto,
E in porpora di Tiro
E in vaghe piume di colibri avvolto.
Le gemme, a mille e mille,
Quelle dei glauchi oceani,
Quelle cui veglian, nelle grotte buie,
Gli Incubi, iddii dalle pupille fuie,
La cospergean di innumeri scintille.
Rosseggiava il rubino,
Come attraverso al sole opimio vino;
Parea ruscello immobile il zaffiro,
E lo smeraldo egizïan splendea
Del color che, a ciel fosco, ha la marea.
Ma il topazio, l'elettrica
Gemma all'oro rivale,
Quella che svia dai cori
La tristezza fatale,
L'altre tutte vincea co' suoi splendori.
E sola era bandita
Dalla basterna d'ogni onor vestita
L'amatista pudica,
Dei folli sogni e dell'oblìo nemica.

Non olezzò di ambrosia
Delle Pimplèe la chioma,
Sul fonte di Ippocrene,
Come, con mossa or vorticosa or lene,
Quel cocchio, in mezzo ai propilèi di Roma,
E notte e dì vagante.
Era mirra, era nardo?.... al suo passaggio,
Ai giovinetti dalla toga bianca
Salìa pei nervi un fremito,
E pensavano ai bagni ove Eulïade
E Lidia e Pirra altra non portan tunica
Che il crin disciolto sulle bianche spalle.
Quattro chiomati Etïopi
La sorreggono, e par, tanto han negli occhi
Splendor misterïoso,
Che, di là dentro, il sol voluttuoso
Li irraggi della lor terra natìa.

Però, scenda del Tevere alla valle,
O salga al Campidoglio,
O dai quadrivii del suburbio sbocchi,
La folla, senator, consoli, schiavi,
Liberti e sacerdoti,
Si fanno immoti.
E fosse anche il pontefice di Giove,
Errante nella sua sedia di avorio,
Umilmente si inchina — e si prosterna....
È il cocchio imperatorio — è la basterna
Di Messalina!

. . . .

. . . .

EMILIO PRAGA.

(1) Alla prima serie delle *Fiabe e Leggende*, che accennammo con vivo interesse l'anno scorso in queste colonne, Emilio Praga sta per aggiungerne una seconda ricca non meno di novissimi pensieri e di splendide forme, come rilevammo da parecchi frammenti da lui letti gli scorsi giorni in Torino. Grati alla sua condiscendenza pubblichiamo questo brano stralciato dal volume di imminente pubblicazione, rimarchevole quale saggio di poesia descrittiva, quasi lavoro di arte applicata all'industria, intarsïatura archeologica, gemma staccata, che rivela nella vena del poeta riccamente profuso il colorito del pittore. *

Fotoglittica

Stabilimento LE LIEURE in Torino.

Conseguenti ai nostri propositi di servirci non solo di tutti i mezzi grafici vantaggiosamente praticati, ma ancora di portare a conoscenza del mondo artistico quelli altresì che venissero scoperti o modificati nelle loro applicazioni, degni di diffusione, siamo lieti di essere i primi in fatto di periodiche pubblicazioni in Italia a porgere un saggio del recente trovato che vien denominato *fotoglittica*. Già da alcun tempo era stato annunziato questo mirabile processo, nel quale non possiamo esimerci dal ravvisare un utile e poderoso ausiliare dell'arte, qual mezzo immediato e prontissimo di riproduzione de' lavori artistici e sopratutto degli oggetti di scultura i quali specialmente, per essere monocromi, non vanno soggetti a veruna alterazione di colore, di tinta. Aveva di poco preceduto tale trovato la Fotoincisione, invenzione ingegnosissima del colonnello Avet, riconosciuta di somma utilità per la riproduzione delle carte topografiche e dei piani, ma nòn guari applicabile per le vedute, i ritratti, le copie di quadri o di oggetti di molto rilievo.

Il cav. Le Lieure, operoso ed intraprendente fotografo in Torino, rinnovato ed ampliato il suo magnifico stabilimento, procuravasi testè con ingente somma tutti gli apparecchi della fotoglittica acquistando per tutta l'Italia il brevetto della recente invenzione del Woodburg di Londra, adoperata in Francia con esclusiva proprietà dal rinomatissimo editore Goupil, che vi ha consacrato ben oltre un mezzo milione di lire.

Abbiamo assistito alle varie operazioni del maraviglioso processo , e rilevammo che la prima base di esso è l'esecuzione di un buon *negativo* fotografico. Da questo la fotoglittica, mediante apparati ed ingredienti nei quali sta il segreto, deduce una prova positiva sopra uno strato gelatinoso sottilissimo, che indurito diventa al contatto pari a pelle esterna di cipolla. Questa pellicola lucida e trasparente presenta l'immagine ricevuta dal negativo, ma non già sopra superficie eguale e piana, ma bensì in bassorilievo, asprissima e come raggrinzata nelle maggiori ombre e liscia nelle luci modificandosi con tutti i passaggi impercettibili delle mille gradazioni di chiaro-scuro con una nettezza inconcepibile ed una precisione matematica.

Questa membrana, che crederebbesi a prima vista fragilissima, sottoposta ad una pressione straordinaria di un apposito torchio nel quale vien sovrapposta ad una lastra di metallo della lega identica a quella dei caratteri di stampa, ha la proprietà di incidervi sopra tutta l'immagine colla profondità dell'acquaforte ed anche maggiore in meno d'un minuto. Il Le Lieure ci ha assicurato che quella finissima epidermide o pellicola che abbiamo voluto chiamare, è suscettibile di ripetere la sua azione incisoria successivamente su venti e più lastre senza ammaccarsi, lacerarsi, subire alterazione ! Il metallo quindi che ha ricevuto l'immagine, distesovi sovra l'inchiostro a stampa, la rende, sotto l'azione del torchio (occorrendo anche a migliaia di prove) sulla carta con tutta la sfumatura graduata del modellato e dell'ombreggiamento proprio delle migliori fotografie, serbandone di più l'inalterabilità, epperciò preferibile a queste ultime soggette a svanire come è notissimo, ciò ottenendo mediante la conseguita sostituzione della tiratura con l'inchiostro a quella fatta con i soli sali d'argento od altri preparati fotografici, di conservazione assai difficile e raramente ottenuta.

Accennato il procedimento, e visto nelle tavole che riproduciamo il risultato, è ovvio il concludere che, quantunque dovuto alla meccanica, l'arte deve tenere massimo conto di questa invenzione. Applicando la fotoglittica alla riproduzione, per esempio d'un'opera scultoria, bassorilievo, o statua, o gruppo, l'autore ha per tal mezzo la soddisfazione, non ancora raggiunta finora che ben di rado colla stampa, di veder l'opera sua apparire integralmente tradotta come attraverso ad uno specchio, mentre costretto per l'addietro ad affidarne l'interpretazione prima al disegnatore e poi allo incisore, rade volte riusciva ad ottenere una copia fedele perchè passando questa fra lo sforzo di varie intelligenze veniva modificata rare volte in meglio, per lo più in peggio, il più spesso alterata senza raggiungere mai completamente la precisione del contorno, il completo modellato delle forme, la linea e il chiaro-scuro in modo completo.

Tale riproduzione non è al certo espressione d'arte per se stessa, ma ha il vantaggio di lasciare campeggiare in prima linea l'opera d'arte che rappresenta, epperciò nello scopo di accrescere la pubblicità servendo alla rassegna delle più pregiate produzioni de' migliori artisti italiani, gioverà grandemente, siamo di avviso, questo ingegnoso trovato, e crediamo ufficio nostro il raccomandarlo agli editori di pubblicazioni, che tendano recare nel dominio della pubblica cultura molti tesori artistici finora inesplorati e quasi nascosti sparsi nella nostra penisola, agevolando per tal guisa con opere a prezzi modici i mezzi educativi a vantaggio degli studi e con notevole risparmio.

Ciò posto, fatto breve cenno dell'utilità dell'applicazione della fotoglittica come mezzo di diffusione artistica e dell'opportunità d'averne procurata la rivelazione in queste colonne, quanto all'apprezzamento intorno alla ragguardevole opera, che in omaggio allo artefice ci piacque prescegliere per la riproduzione, il bassorilievo del Tabacchi, lasciamo libero il campo al brioso e colto redattore dei Cenni delle tavole che fan parte d'ogni dispensa della nostra pubblicazione.

C. F. Biscarra.

L'Acquaforte

Società d'Artisti italiani — Pubblicazione dell'ALBUM dell'anno primo.

Abbiamo parecchie volte fatto cenno di questa nascente società istituitasi lo scorso anno in Torino, portandone a conoscenza de' nostri lettori gli statuti, l'indirizzo e gl'intendimenti. Ci torna oggi sommamente gradito il poter riferire che il risultato conseguito nel primo anno ha non solo raggiunto lo scopo ma superata l'aspettazione. La pubblicazione fatta nel mese corrente dell'**Album** dell'anno primo è riuscita a mostrare tanto elemento di vita in questo nucleo di artisti fondatori, concordi nell'intento di ricondurre in fiore questo importante ramo dell'arte, che, senza tema di andar errati, possiamo preconizzare per la società un avvenire prospero ed efficacissimo a rannodare vieppiù, mercè di essa, fra gli artisti i vincoli di simpatia, di reciproca stima, ed eccitante emulazione che sono leva potente al vero progresso. Lo scambio de' proprii pensieri vibratamente tradotti dalla mente dell'artista sopra il metallo colla punta incisiva guidata in via diretta dalla stessa individualità, senza il concorso di intelligenza estranea atta spesso a neutralizzarne l'originalità caratteristica, lascia tale un prestigio nell'animo di chi è sincero e conscio apprezzatore dell'arte che agevol cosa non è il poter definire, e gli fa provare un senso profondo di compiacimento.

Ci sia concesso di esprimere un desiderio, ed è che la Società, procacciandosi meritata notorietà, possa prendere più vasto sviluppo ed estensione maggiore di quanto non ha finora raggiunto, affinchè eccitati dall'iniziativa lodevolmente intrapresa, possano molti altri artisti italiani aggregarvisi, concorrendo da ogni provincia a serrare le file per formare una coorte compatta, eppertanto ricca vieppiù per varietà d'ingegni e versatilità estrinseca di maniere. Per tal guisa potrà una prossima collezione mostrarsi più completa e splendida, quasi immagine di un prato smagliante di fiori di mille colori fusi insieme dal raggio armonioso di un bel sole di primavera, e rivelare, come in un gruppo scelto e vario di prodotti, possa apparire fecondo ancora il campo dell'odierna arte italiana in siffatto ramo, che ha la nobile prerogativa della manifestazione diretta del pensiero.

La sede della Società è presso la Direzione della R. Accademia Albertina, dove fin d'ora si può dagli amatori visitare l'Album e farne acquisto al prezzo di L. 45. La collezione consiste in 40 fogli di gran formato, de' quali, senza entrare per ora in speciali apprezzamenti, diamo l'elenco recando i titoli dei disegni e i nomi degli autori.

C. F. Biscarra.

Elenco delle Tavole contenute nell'Album

E NOMI DEGLI AUTORI

1. — G. Monticelli . . *Una Confidenza.*
2. — G. Borromeo . . *Laghetto di Monate Lombardia.*
3. — A. Di Sartirana . *Lo Stagno.*
4. — E. Di Sambuy. . *Al Pozzo.*
5. — M. Panissera . . *Nei Boschi.*
6. — B. Ardy. . . . *Il Teverone.*
7. — F. Pastoris . . *Verso Sera.*
8. — C. Turletti . . . *Cella Ostiaria.*
9. — F. Gonin . . . *Capuccino ex-Capitano.*
10. — A. Balduino . . *La Siesta.*
11. — E. Perotti . . . *Rive di Dora.*
12. — L. Crosio . . . *Messaggio Furtivo.*
13. — G. Borromeo . . *A. Turbigo.*
14. — E. Ghisolfi . . . *Rocche di S. Bartolomeo.*
15. — E. Bertea . . . *Architettura Biellese.*
16. — A. Beccaria . . *Sui Colli.*
17. — L. Delleani . . *A Metà Strada.*
18. — F. Gamba . . . *Dopo la Marea.*
19. — C. F. Biscarra . *Niccolò de' Lapi.*
20. — E. Di Cervignasco *Pascolo Alpestre.*
21. — F. Cerruti . . . *Passaggio di Truppe.*
22. — V. Benisson . . *Raccolta di Funghi.*
23. — E. Gamba . . . *Verso la Meta.*
24. — T. Bosio . . . *La Quercia.*
25. — G. Zuliani . . . *Addio al Convento.*
26. — G. Antonelli . . *Faggi.*
27. — A. Fusi. . . . *Presso Taceno.*
28. — B. Ardy . . . *L'Autunno.*
29. — F. Gamba . . . *La Pesca.*
30. — E. Perotti . . . *Valle del Poussin.*
31. — F. Pastoris. . . *Via Scura (Roma).*
32. — C. Turletti . . *Casolari in Toscana.*
33. — P. Dellavedova . *Gesù nell'orto.*
34. — A. Balduino . . *Nella Foresta.*
35. — E. Di Coggiola . *Presso il Fiume.*
36. — E. Ghisolfi . . . *Boscaglia.*
37. — A. Lauro . . . *La Sorgente.*
38. — M. Scarampi . . *In Riva al Po.*
39. — V. Avondo . . . *Palude.*
40. — O. Quadrupani . *Il Guado.*

(*Frontispizio* di R. Morgari).

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

ORIFICERIE DELLA FABBRICA CASTELLANI IN ROMA

Nell'anno 1814 Fortunato Castellani fondava il suo studio d'oreficeria, in cui limitavasi a copiare gioielli stranieri, perchè l'oreficeria di stile italiano fino dal cadere del secolo XVIII più non esisteva nelle grandi città d'Italia.

Indi a poco egli tentava slanciarsi in più vasta arena, trovando troppo servile pel suo animo indipendente veder più oltre protrarsi tale sintomo deplorevole di decadenza. Per quanto il comportavano i più che modesti mezzi che aveva, intraprendeva la copia di alcuni ori etruschi e pompeiani allora scoperti, ed in ciò adoperandosi non tardò a scorgere essere gli studi chimici la base delle investigazioni indispensabili per giungere a dare all'oro moderno il colore giallone proprio di quello anticamente lavorato. Nel 1826 leggeva su tal soggetto alla romana Accademia de' Lincei una memoria scientifica, nella quale i chimici intravidero spiegato, nel colorirsi dell'oro, quel fenomeno elettro-chimico che più tardi divenne la galvano-plastica.

Il giovane duca Michelangelo Caetani, pregiato cultore delle belle arti, presente a quella lettura, fu maravigliato della facilità con cui un orefice trattava di materie scientifiche, ed informatosi chi ei fosse, si legava con lui in sincera amicizia, e per essa presto diveniva appassionato cultore dell'oreficeria antica. Insieme cominciarono a studiare la teoria del lavoro ne' gioielli antichi e nelle moderne copie di questi eseguite dal Sarno, orafo napolitano, e già nel 1835 gli amatori dell'antichità apprezzando i loro lavori ne restavano al vederli ammirati.

Verso quell'epoca il Castellani scoperse esservi ancora in Italia, fra le vette appennine, un avanzo della oreficeria antica, la quale esercitavasi negli ornamenti nuziali di quelle montanine e nelle guernizioni dei rosari, e subito da Sant'Angelo in Vado, posto su quei monti, faceva scendere in Roma un provetto orefice, il quale molti secreti avea nell'arte sua, lavorando però con que' semplici modi che hanno i nomadi orefici dell'India. Presto costui, che nomavasi Benedetto Romanini, veniva dal Castellani iniziato nelle copie dei disegni antichi, ed applicando con intelligenza la pratica colle teorie odierne, riesciva a produrre molti allievi romani, ed a fondare in siffatta guisa la nuova oreficeria italiana.

Però i grandi lavori in gemme che il Castellani eseguiva pei patrizi romani, la necessità di mantenere una numerosa famiglia con un grande opificio, ed infine una fatale disgrazia che nel 1837 orbava il suo primo figlio, alla caccia, del sinistro braccio l'obbligarono a lasciare in disparte il progressivo sviluppo dell'oreficeria italica, che restava così stazionaria fino all'anno 1845. Non cessò tuttavia dall'iniziarvi in ogni occasione i due suoi figli di cui il primo nato, Alessandro, che per la sofferta disgrazia potevasi solo applicare al disegno, affidava alla sicura scorta del duca Caetani, mentre il secondo, Augusto, indirizzato alle mate-

matiche ed alla meccanica-chimica, poneva alla direzione amministrativa sotto la severa sua vigilanza. Conosciuti allora maggiormente i belli disegni che pel Castellani faceva il duca di Sermoneta, aumentatasi la domanda de' lavori romani di oro, accumulati più ampi mezzi e diviso co' figli il grave fardello della direzione dello studio, si potè dal Castellani intraprendere opera più vasta ed eseguire belli arredi sacri ed elegantissimi gioielli.

Gli avvenimenti del 1846 ed il loro termine nel 1851 non erano fatti per il progresso dell'arte, perchè inaridirono le sorgenti principali della ricchezza pubblica! laonde il Castellani vedendo infruttifera l'opera sua e logorati gl'ingenti capitali che si era tanto faticosamente procacciati, stanco ed annoiato dalle politiche vicissitudini che già avevan reso vedovo Alessandro Castellani e fatto provare la prigione allo Augusto, volle nel 1852 ritirarsi dagli affari e però, realizzando quanto maggiormente potè, lasciava lo studio dell'oreficeria con un tenue capitale nelle mani de' suoi figli, i quali, superbi del nome paterno, animosamente concordi si applicarono a stabilire ne' loro prodotti quella formola nazionale in allora tanto accetta agl'Italiani « guerra alla moda francese ».

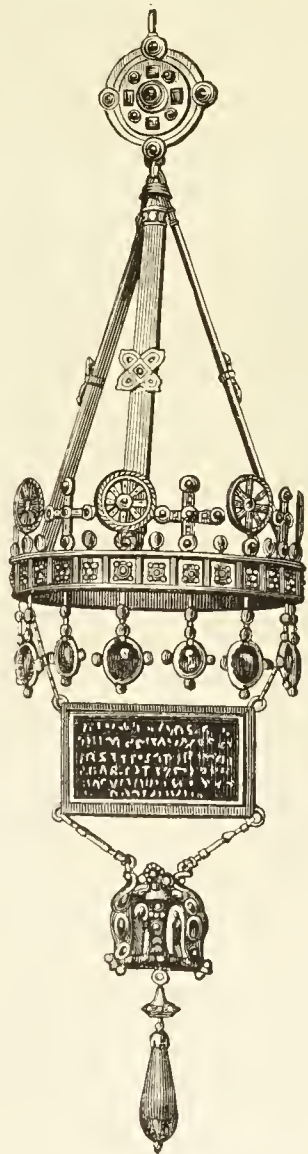
Bandito affatto il commercio de' gioielli di Francia, facendosi produttori su larga scala di quei nazionali, amorevolmente aiutati col danaro e coi consigli dal padre loro e secondati nel gusto artistico dalla benigna direzione del duca Caetani, stavan vincendo l'ardua prova, perchè innalzavasi ad insperato sviluppo l'arte loro; quando fatale un processo politico privava lo studio della cooperazione di Alessandro Castellani, il quale, carcerato il 15 agosto 1853, restava prigioniero fino al 1857, uscendo provvisoriamente dal carcere in tale stato d'esaltazione mentale da non poter più prendere, fino al 1859, parte attiva agli affari, i quali erano stati condotti dall'Augusto Castellani coadiuvato dal padre.

Appena eransi riuniti in novelli studi che sorgevano gli avvenimenti del 1859 i quali, se davan cagione ai Castellani di far due bei lavori, le spade regalate dai Romani ai duci di Solferino col disegno e la direzione del duca di Sermoneta, destavano pure nuove complicanze politiche che apportarono la condanna definitiva all'esilio di Alessandro e la lunga e dolorosa malattia di Fortunato Pio Castellani, il quale moriva il 1° gennaio 1865! Ei fu portato all'avello fra gendarmi e sbirri, non permettendo la politica autorità che l'esanime spoglia del grande artista ricevesse quei pubblici onori che l'arte romana dell'oreficeria aveva richiesto rendere al suo fondatore. Egli si spense senza onorificenze da parte del governo del suo paese, e solo la novella Italia, in occasione della nazionale esposizione fiorentina del 1861, nella quale i suoi figli fecero mostra dei loro prodotti, lo insigniva di cavalleresco ordine.

Dopo la morte di F. P. Castellani, il duca Caetani, esecutore testamentario della sua ultima volontà, volle divisa affatto l'eredità fra' suoi tre figli, e lo studio del Castellani veniva riaperto nel gennaio 1865 come proprietà del solo Augusto, il quale già da oltre dieci anni lo dirigeva e tuttora dirige, continuandogli l'aiuto del duca, il quale, nonostante la disgrazia che ebbe di perdere in quel turno la vista per l'affezione che ebbe sempre pei lavori d'oreficeria, segue a dare, benchè cieco, valevoli consigli d'arte. L'Augusto Castellani incaricava il suo fratello Alessandro di esporre nel 1867 alla gara industriale di Parigi una tenue mostra dei suoi prodotti e fu fra' primi premiati. Continua ancor

oggi a tener alta la bandiera dell'arte sua, e fra' suoi lavori ultimi segnaliamo quelli che in queste colonne riproduciamo. Il primo è un calice d'oro e argento guernito di ricche gemme, disegnato dal duca Caetani prima che perdesse la vista, ed eseguito ora pel Municipio di Roma. Il secondo è una cista muliebre con bei mosaici di stile romano. L'ultimo una corona votiva in oro massiccio, tempestata di gemme, dedicata al tempio di Gerusalemme dal duca di Aosta. Questi due lavori furono inventati e disegnati dall'Augusto Castellani, il cui nome non solo tiene il primato fra gli orefici italiani, ma è pure assai cognito fra gli archeologi, e specialmente fra i cercatori delle nostre origini italiche per alcuni interessanti opuscoli ch'egli pubblicò su tale soggetto, in cui mostrò molta erudizione e gran coraggio nell'emettere, appoggiandosi a savi argomenti, idee assai nuove.

A. S.

Il *Foli*, zilografo romano, che incise le pregevolissime opere di orificeria della Casa Castellani, qui da noi prodotte, ha iniziato testè la grande impresa di illustrare l'Esposizione relativa all'Arte Cristiana, al Culto Cattolico, che attrae da due mesi gran numero di forestieri alle Terme Diocleziane e precisamente nel chiostro di Santa Maria degli Angeli, dove questa Mostra solenne ed importantissima, dal lato religioso, archeologico ed artistico, venne inaugurata con gran pompa il dì 17 febbraio scorso, con intervento del sommo Pontefice. Abbiamo sott'occhio i primi sei numeri della pubblicazione sovra accennata che porta per titolo: *L'Esposizione Romana delle opere d'ogni arte, eseguite pel Culto Cattolico;* e ci torna ben grato l'asserire che essa è opera assai pregevole sia per le dotte illustrazioni, sia per la maggior parte delle tavole con molta cura eseguite, sia ancora per nitidezza ed eleganza di stampa; ne terremo quindi ragionamento con più estesa analisi.

CENNI BIBLIOGRAFICI ARTISTICI

Carlo Pini (conservatore dei disegni e stampe della R. Galleria di Firenze) col desiderio di aiutare la cognizione delle opere degli antichi artisti, e per soddisfare la lodevole curiosità di chi ama conoscere, degli uomini più o meno grandi, ogni cosa, si è accinto alla pubblicazione di un Albo di autografi di artisti italiani fioriti dall'epoca Giottesca fino a quella che vide il tramonto dell'arte, nella quale pure si contano ingegni valenti. Questi autografi sono riprodotti col mezzo della fotografia, e nella scelta loro il collettore ha procurato (quando l'abbondanza dei medesimi lo permetteva) che la scrittura entri per intero in una tavola fotografica. Quindi l'Albo ha sotto questo rapporto una importanza storica che lo fa essere una buona giunta alla raccolta di lettere e documenti artistici, per le quali dopo il Bottari si sono resi tanto benemeriti il Ticozzi, il Gaye, il Gualandi e il Milanesi.

Alle tavole fotografiche vanno unite alcune note biografiche sugli artisti compresi nell'Albo, le quali nelle loro brevità hanno il pregio di dir talora cose nuove, specialmente per quelli che sono meno noti alla storia. A queste notizie fanno corredo, quando il bisogno lo chiede, la trascrizione dei documenti, la qual cosa può aiutare agli studi della paleografia e giovare a chi frequenta le biblioteche e gli archivi. Di questo Albo che conterrà 300 tavole in quarto grande, è già uscita in luce la prima delle 12 dispense, che comporranno l'intera opera, nella qual dispensa si comprendono gli autografi di 25 artisti, da Taddeo Gaddi a Giorgio Vasari.

L'*Allgemeine Kunstler lexikon*, o Dizionario biografico universale degli artisti antichi e moderni, è un rimpasto di quello del *Nagler*, continuato fino a' dì nostri. Il dotto *Giulio Mayer* ne è l'ordinatore, e presiede ad una schiera di collaboratori raccolti in ogni parte d'Europa. Alle notizie biografiche degli artisti fanno corredo le sigle, le firme, i cataloghi di opere, le indicazioni bibliografiche, e tutto quanto può interessare l'artista ricordato e il suo tempo.

Per quanto concerne agli antichi maestri può esser certo lo studioso di trovare in quella parte la maggiore precisione possibile, in quantochè i documenti nuovi che hanno portata tanta luce sulla storia del risorgimento dell'arte sono stati accuratamente ricercati, consultati e adoperati. E se per questo lato il Dizionario universale ha importanza molta e riesce di grande utilità, una ne acquista a mille doppi maggiore nella parte che riguarda gli artisti contemporanei (ove tutto, o quasi tutto, è da farsi di pianta), per la quale avremo il sustrato sul quale basare l'edifizio della storia dell'arte moderna di ogni nazione d'Europa.

Di questa opera è già uscito in luce il primo fascicolo, ed è prossima la pubblicazione del secondo e del terzo.

C. I. C.

Il primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870. — *Giornale Ufficiale per gli atti.* — *Parma, Tipogr. Cavour.*

Fu assai opportuno divisamento il por mano alla settimanale pubblicazione di un foglio contenente tutto che possa aver relazione col Congresso artistico e l'Esposizione di Belle Arti che avranno luogo in Parma nel venturo settembre, in occasione della solenne inaugurazione del monumento al Correggio. Per tal modo assai più facilmente ognuno che prenda interesse a quella festa, che mercè le progettate riunioni può esser cagione di assai vantaggiosi risultamenti per gli artisti e per l'arte, troverà ogni desiderato ragguaglio, intantochè in detto foglio si avrà pure compilata di fatto la storia intera di ogni cosa che abbia tratto a quella solennità, dalla sua origine sino al fine.

L. R.

MONUMENTI

A GIROLAMO SAVONAROLA

GIROLAMO SAVONAROLA è uno de' più splendidi nomi di cui l'Italia si onori. Se franteso da alcuni degli stranieri, importa che sia dalla nazione italianamente onorato; dalla intera nazione, non da tale o tal ceto o parte di lei. Egli, dotto e gentiluomo, amò l'umile popolo, volle la moralità ispiratrice delle arti, le tradizioni religiose alla civiltà promotrici. Le passioni che facevano del suo nome pretesto ora tacciono nella maggiore e più sana parte della nazione; e con questo monumento gl'Italiani intendono collocarsi più alto che gli odii e gli amori di parte, rappresentare l'uomo nella piena interezza, innalzarlo come insegna di vera unità. I partiti lacerano, la parzialità impiccolisce. Il nome dello scultore è guarentigia dell'opera. Alle spese occorrenti parteciperanno con gioia i Municipii, le Università, i Licei, i Ginnasii, le Accademie di scienze e di lettere e d'arti belle, i pubblici e i privati Istituti di beneficenza e d'industria: e lo scolaro con quel poco che potrà togliere a' suoi diporti, e l'artigiano con quello che a' suoi risparmi, sapranno rendere ben augurata la giovanezza, munifica la povertà.

Le offerte si mandino al signor Luigi Mannelli-Galilei, senatore del Regno, in Firenze; indicando la condizione dell'offerente, quand'anco e' volesse il suo nome per modestia taciuto. Sarà gradita ogni minima somma. I nomi degli oblatori verranno registrati nel conto da rendersi delle spese.

Per il Comitato
GINO CAPPONI, *Presidente*

AGL' ITALIANI,

È dall'Italia dovuto un monumento a **Girolamo Savonarola**, che seppe in un affetto comprendere potentemente Dio e il popolo, la religione e la patria, l'Italia e la Chiesa; che seppe conciliare la contemplazione e l'azione, la scienza e l'eloquenza, l'ispirazione del nuovo e la riverenza all'antico, ardimento e mansuetudine, affabilità con decoro, con pudore eleganza. Il nome di questo Ferrarese appartiene alla storia della civiltà universale, ma è più propria eredità agl'Italiani, che, innalzando a lui in luogo pubblico una memoria, terranno onorati se stessi del poter rendere a un alto ingegno e a un'alta sventura questo tributo di riverente dolore, e in lui sentiranno di commiserare ammirando quanti furono sulla terra illustri infelici. Egli fece del patibolo pergamo e scala a salire più alto delle umane passioni; e, levando in quella regione noi tutti, c'insegna a meditare in operoso raccoglimento sulle arcane sorti de' popoli e sul tremendo destino de' grandi.

IL COMITATO

A GIAMBATTISTA BODONI

In seguito alla proposta fatta col mezzo della stampa fin dal 30 settembre dello scorso anno, per l'erezione di un Monumento al celebre Italiano che cotanto perfezionò l'arte Tipografica, si sono raccolte molte sottoscrizioni non solo nelle Tipografie dai loro Capi, ma da pressochè tutti gli artisti e lavoranti nelle medesime.

Quest'opera patria annovera fra i primi concorrenti per la spesa l'augusto nome di S. M. il Re, quelli di tutti i Reali Principi; ed eziandio di molti distinti personaggi che non appartengono all'Arte.

Le adesioni raccolte sommano già a L. **5251, 20**, l'esecuzione dell'opera rimane perciò assicurata.

Le sottoscrizioni e le offerte si ricevono: In TORINO, alla Stamperia dell'*Unione Tipografico-Editrice*. — MILANO, alla Tipografia *Giacomo Agnelli*. — FIRENZE, alla Tipografia *Gaspare Barbera*. — NAPOLI, alla Tipografia *Gaetano Nobile*.

CRONACA

Firenze. — Notizie artistiche,

Il prof. Ciseri ha condotta a termine una ripetizione con importanti modificazioni di un quadro, che dopo aver riscosso largo plauso fra noi fu venduto in Inghilterra. Rappresenta *Gesù portato al sepolcro*. È vicina la notte, il cielo è cupo e caliginoso; l'oragano che spiega la sua forza devastatrice sulla montagna dell'obbrobrio e sulla città che le si stende al piede non è ancora dissipato. Incede la mesta comitiva a passo lento gravata da un caro peso ed affranta dall'intenso dolore dell'anima. Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo vanno innanzi sostenendo gli estremi lembi del panno ove il corpo avvolto nel funebre lenzuolo riposa. Giovanni regge gli altri due lembi fissando in volto la Madonna, che gli cammina allato, amorosamente sorretta da una delle pie donne, alla quale tengono dietro le altre Marie e la Maddalena, che discinta e scarmigliata, nascosta la faccia tra le mani procede oltre dirottamente piangendo. È questa un'opera che rivela nel suo autore un maestro, un uomo padrone della scienza del disegno e sicuro della sua mano nell'eseguire. L'anatomia non ha segreti per lui, ed il modo con cui sono modellate le teste, le braccia, le mani ne porgono prova manifesta, inquantochè non potrebbero essere modellate con più maestria, nè dipinte con maggiore apparenza di verità ed energia di esecuzione.

L'apparato della scena è oltremodo drammatico; la scelta dei colori, la distribuzione delle masse di luce e di ombra, la esecuzione ferma e vigorosa del dipinto contribuiscono nel tutto assieme a produrre un senso di pietà che s'impadronisce dell'animo dello spettatore e lo commuove profondamente. Il professore Ciseri sta attualmente eseguendo alcuni ritratti riusciti di perfetta somiglianza e dipinti con perfezione tale da meritar loro una pagina distinta nella storia artistica di questo egregio pittore.

— Due giovanetti, Bonifazio dei Geremei ed Imelda dei Lambertazzi, dimenticato il vicendevole odio delle loro famiglie, si amavano teneramente. Un giorno Imelda consentì di ricevere l'amante suo nella propria casa; ma quando credevano di non essere osservati, una spia rivelò ai fratelli Lambertazzi la debolezza della sorella; essi entrarono furibondi nelle sue camere. L'incauta fanciulla ebbe appena tempo di salvarsi colla fuga, senza che l'amante potesse fare altrettanto; ed uno dei fratelli ferì nel cuore l'infelice Bonifazio con uno di quei pugnali avvelenati di cui i Saraceni avevano introdotto l'uso, e di cui in questa epoca il vecchio della montagna soleva armare i suoi terribili assassini. I Lambertazzi nascosero sotto alcuni rottami in un cortile abbandonato il cadavere dello sventurato giovane. La fanciulla guidata dalle tracce del sangue rinvenne l'agonizzante Bonifazio; e succhiandone le ferite, con la speranza di salvarlo, rimase, vittima del suo amore, spenta di veleno.

Questo episodio di cittadine fazioni ha trovato illustratori moltissimi fra gli scrittori e gli artisti, i quali con maggiore o minor fortuna l'hanno trattato nei suoi diversi momenti. Anche il prof. Castagnola è stato allettato da questo tema drammatico ed ha espresso in un quadro di figure *terzine* il momento in cui le familiari di Imelda trovano nel solitario cortile i corpi dei due sventurati amanti già agghiacciati dalla morte.

In questo dipinto vi è quella realtà che non esclude la poesia del sentimento, nè la scelta dei materiali per produrre un effetto voluto. Semplice la composizione, composti i moti delle figure che palesano, senza istrioneggiare, la pietà e l'orrore che loro produce quella luttuosa catastrofe. Il Castagnola intende

bene il dramma (la *Morte del Duca Alessandro* lo attesta) e sa esprimere la lotta degli affetti con semplicità ed efficacia. Facile esecutore e di gusto, con la magia dell'arte dà vita ad un sentimento, estrinsecazione ad una idea, e tocca la corda del cuore indovinando la nota giusta dell'affetto. L'*Imelda dei Lambertazzi* è stata fatta per commissione di un signore di Genova, e serve di riscontro ad un' altra opera dello stesso artista.

— Salvatore Grita, scultore palermitano, autore del gruppo esprimente un episodio del bombardamento di Palermo, espose nel suo studio una figura in creta rappresentante *La cieca che legge*, opera ch' ei volle dedicata alla vera beneficenza, personificandola in Valentino Haüy primo fondatore d'istituti per i ciechi, ed in G. B. Scagliotti e Michele Barozzi i quali si adoperarono, e l'ultimo vi riuscì, a fondare uno di quegli istituti in Italia. Questa figura, oltre di essere una buona azione, è una buona opera di arte che rivela nel Grita una squisitezza di sentimento non troppo comune ai nostri giorni.

La cieca, è una giovanetta su i diciotto anni, seduta sopra uno sgabello di legno in atto di percorrere con le dita della mano destra le linee rilevate di una pagina del libro che tiene appoggiato, nella estremità inferiore, sulla coscia. Ha la testa alta in posizione perfettamente verticale; le palpebre abbassate, flaccide, inerti, e le labbra schiuse ad un mezzo sorriso che è abituale nei ciechi. I capelli rialzati in giro e fermati al sommo del capo in due trecce avvolte a modo di cercine, lasciano scoperta la fronte ed armonizzano con la severità quasi monastica del vestire.

In terra sono posate alcune macchinette delle quali si servono i ciechi per conteggiare e scrivere, ed un telaino nel quale è un foglio ove sta scritta a caratteri sottili e squadrati la lettera seguente:

Milano, Istituto dei ciechi
3 giugno 1868.

« *Madre mia*,

Fra le persone care tu mi sei la carissima. Il venire a te col pensiero più volte il giorno è la maggiore mia consolazione nella lontananza. Se sapessi con quanta dolcezza ricordo le tue cure, delle quali la mia sventura ti raddoppiava il carico, ma anche la tenerezza! Come eri buona per me, o madre mia! Rammento che mi dicevi: un astro illumina dolcemente le notti serene; io sentiva, o madre mia, quella luce mite nella tua voce soave che mi pareva rischiarar la tenebra inesorabile che pesa sulle mie pupille. Che Dio ti benedica e ti conservi alla tua figliuola che ha tanto bisogno di te, o ci chiami amendue in un punto a godere della luce ineffabile dei suoi tabernacoli. »

La calma serena, la rassegnazione, e l'affetto di questa lettera, si ritrovano felicemente espressi nella figura del Grita. Quella esile personcina povera di fibra, condannata a vivere in una notte perpetua, commuove fino alle lacrime e fa pensare con riconoscenza all'opera santa di coloro che si adoperarono e si adoperano a rendere meno monotona e dolorosa l'esistenza del cieco, porgendogli il modo di coltivare la mente, di educare la mano al lavoro, e di riuscire utile a se stesso senza aver bisogno di ricorrere, se abbandonato, alla carità di chi passa per procurarsi il pane quotidiano.

Questa figura, modellata con garbo e studio diligente del vero, è minuta, ma non gretta nè secca; la mano che scorre sul libro è così bene indovinata nel movimento, tanto accarezzata in ogni sua parte che sembra abbia senso d'intelligenza.

Il dorso è un pezzo di fattura squisita; ed è felicemente resa, per opposizione di toni, la trasparenza e la leggerezza del tessuto della camicetta che prende colore dai corpi a' quali è sovrapposta. Anzi la finezza di esecuzione che si mostra spiccata in questa parte a preferenza delle altre lascia il desiderio di una maggiore ricerca di parti, e di una finitura più compiuta del viso. Ma questa ed altre mende di facile correzione sparirebbero nel tradurre l'opera in marmo, quando la fortuna, sempre matrigna al Grita, volesse per bizzarria mostrarglisi propizia oggi quanto gli fu avversa nel passato.

C. I. C.

TAVOLE
della presente Dispensa

IL PIANTO DEGLI ANGELI
PALIO D'ALTARE
del prof. Odoardo Tabacchi, *da Milano.*

È la musica di Marcello o di Palestrina trasformata in bassorilievo. È una sacra elegia scolpita.

Dolore profondo sulla terra — dolore profondo nel cielo — nell'aria.

Sulla terra — sulla fosca vetta del Golgota, presso la croce — nella severa immobilità della morte — giace una vittima, il Cristo. Ne regge l'inerte capo la madre, prostrata sotto l'immensità del suo cordoglio. In faccia, Giuseppe d'Arimatea che contempla tristamente quella livida salma — e medita sulla enorme sciagura; Giovanni, il prediletto discepolo, vagante col placido sguardo in una cupa visione di lutto; e ai piedi della croce Maria di Magdala, che nascosto il bel viso nelle palme, si stempra in dirotte lagrime. Poveretta! La sua luce, la sua forza, il suo respiro era l'amarlo, accompagnarlo sempre, dovunque, come una sorella, come una schiava...

Nell'aria — sul tragico gruppo, intorno alla croce — si libra una schiera d'angeli dalle lunghe tonache svolazzanti, dagli sparsi capelli, dai verecondi profili. Paiono venuti da una tavola del Beato fiesolano a posarsi nel bassorilievo del Tabacchi.

E dal volto e dall'occhio e dall'atteggio di tutti esce il patetico lamento sul novissimo Adone.

Per noi, il nome di Odoardo Tabacchi non è più soltanto una fiducia, è un entusiasmo. A noi come a tutti è dolcezza fra le più care quel vivo raggio di poesia che illumina ogni sua creazione.

GIOVANNI DUPRÈ
Ritratto ad acquaforte di Francesco di Bartolo, *da Napoli.*

Nell'ombra — dietro quella testa affaticata dal pensiero — ci sembra intravvedere le forme auguste d'una pleiade di capolavori — la *Pietà*, il *Caino*, l'*Abele*, il *Trionfo della Croce*, la *Baccante*...

In essi ed in molti altri è scritta la storia di questo grande senese, ora principe della moderna scultura toscana. Capolavori che serbano una favilla del greco genio, che hanno risuscitato il cinquecento; che a Parigi, nell'ardua lizza del 1867, valsero all'Italia il gran premio di scultura.

E lo scalpello del Duprè ci fa pensare ad una punta d'acciaio — ad un'arma che noi troviamo sempre vittoriosa, sempre finissima e potente...

Ci è forse d'uopo aggiungere il nome del Di Bartolo?

LA RUPE
Acquaforte di Teodoro Bosio *da Torino.*

Lo scompiglio vi regna, il formidabile scompiglio dei fessi macigni e dei rovi, dell'erbaccia e dei fiori selvaggi.

Vi abita questo gnomo immane — lo spavento.

Rupe deforme lungo il giorno, spettrale al crepuscolo, funesta nella notte.

Vecchia rupe — e vecchia maniera di acquaforte. Non la credereste firmata da un allievo di Gaspare Poussin o del Domenichino?

E sia pure. Il bello non sarà mai un anacronismo. Al bello non si deve chiedere la data. Nell'arte, il bello è la suprema libertà, la suprema giovinezza.

Libertà e giovinezza che noi affermiamo in questo lavoro del Bosio.

G. C.

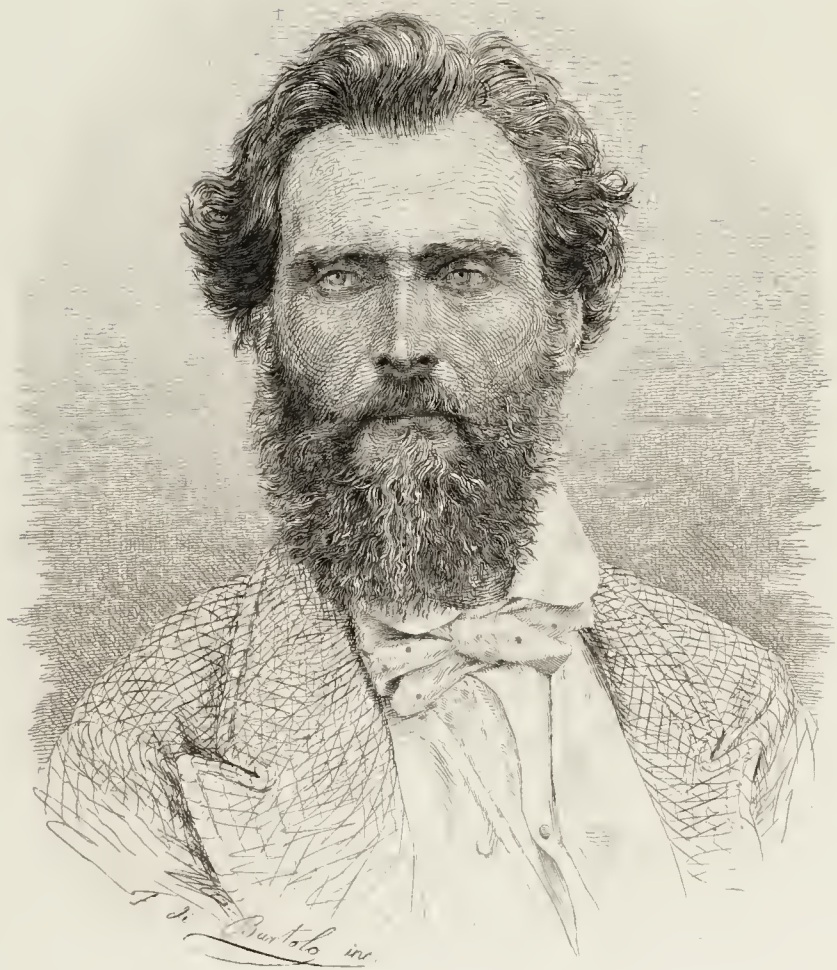
DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. / Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

Odoardo Tabacchi scolpì. Fotoglittica Le Lieure.

IL PIANTO DEGLI ANGELI

PALIO D'ALTARE

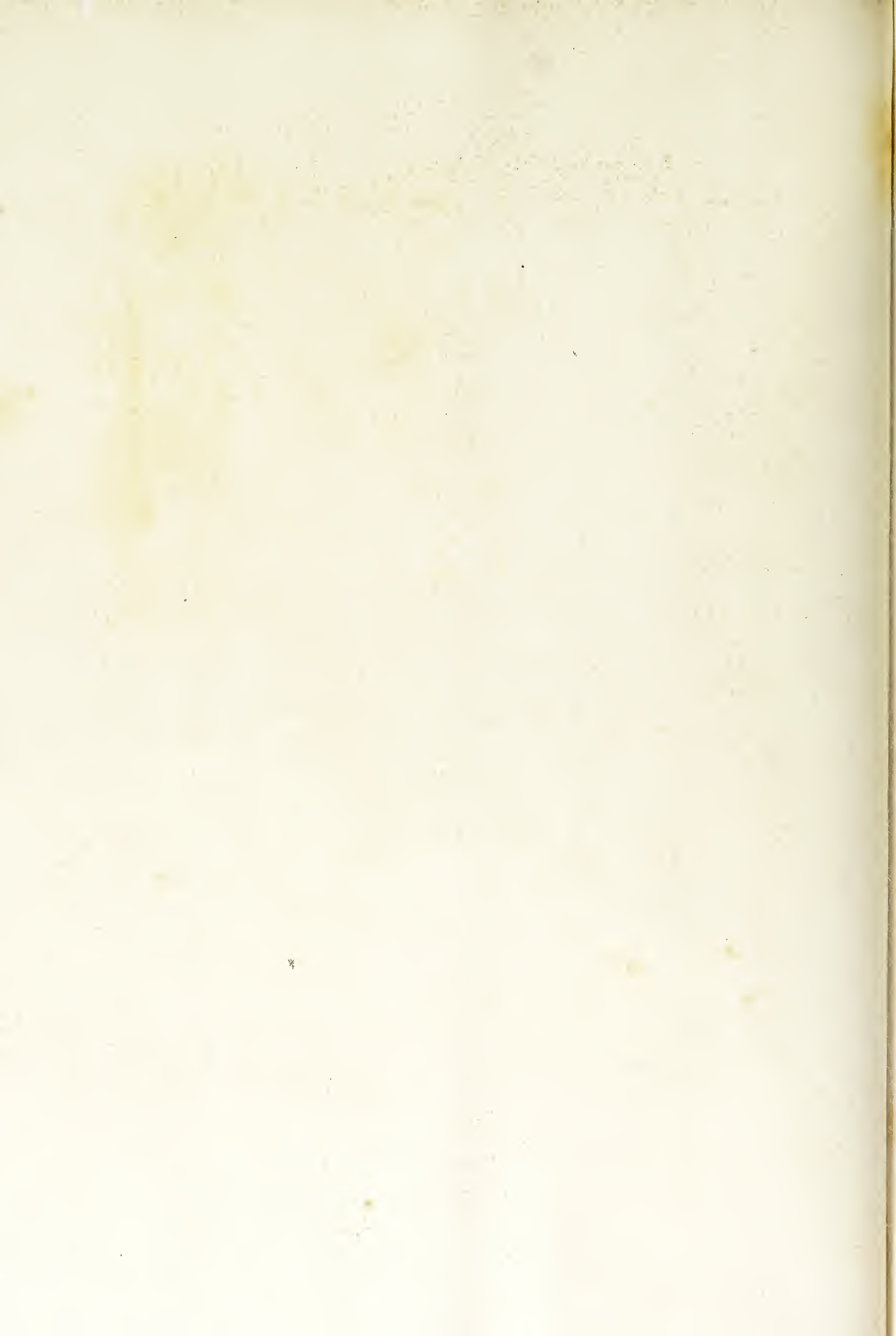
T. di Bertolo inc.

GIOVANNI DUPRE

Conera imp

Teodoro Bosio inc

C. Lovera imp.

LA RUPE

L'ARTE IN ITALIA

Istruzione Artistica

PROVVEDIMENTI SULLE ARTI BELLE proposti da CAMILLO BOITO

Milano - Aprile, 1870 - Stabilimento Rechiedei.

Lode sia a chi sa dir molte cose in poche facciate, e per soprappiù dirle buone! Il volumetto di Camillo Boito è così preciso, così chiaro e opportuno ad un tempo, che ben si meriterebbe di vedere accettate dal Ministero della Pubblica Istruzione tutte le proposte che fa nel vero interesse dell'arte, pur riuscendo ad ottenere in pari tempo raggnardevoli economie.

Le ragioni addotte a combattere il progetto di affidare compiutamente ai Comuni la direzione e la spesa delle scuole di belle arti e delle accademie sono così convincenti, che se pure il medesimo non fosse già stato respinto quasi per intero dalla Commissione eletta dalla Camera per esaminarlo, basterebbero a provarne l'ingiustizia e l'inopportunità; ed intanto le nuove idee svolte con somma chiarezza hanno tal peso, che ben si aprono pronta strada in qualunque mente sia atta a ponderarne l'importânza, ed anche, diremmo quasi, la necessità.

Si dia al Comune l'obbligo di insegnare, insieme col leggere, collo scrivere e far di conto, anche i primi rudimenti del disegno, come si usa nel Belgio, in Inghilterra, in Germania, ciò sta bene; ma si lascino alcune grandi Accademie (il Boito propone di conservare quelle di Firenze, Milano, Venezia, Napoli e Torino) riducendo le altre a scuole elementari utili alle arti e alle industrie; per tal modo *si risparmieranno circa ducentosessantamila lire su novecentomila che rappresentano la spesa complessiva per l'insegnamento artistico in Italia;* si scanserà il pericolo di vedere in pochi anni tolto alla gioventù un mezzo opportunissimo di studiare, dacchè i Comuni di per sè poco per volta probabilmente non farebbero più nulla, e limitandosi intanto l'insegnamento alla

sola prima parte del copiare, si lascierebbe quindi piena libertà all'allievo di studiare da per sè quando sia atto a comporre e creare.

Ci avvediamo però che per compendiare le idee concise del Boito, ci converrebbe meglio, forse, il riportare il libro intero... Ci basti perciò l'invogliare tutti a farne lettura associandoci alle opinioni dell'egregio scrittore.

In questo solo ce ne discostiamo, ed è che considerando le economie da lui proposte di duecentosessantamila lire sottratte all'artistica educazione, vista la necessità di indirizzare l'azione del Governo a pro' dell'incremento artistico nazionale, noi saremmo di parere che si avvisasse a consacrare a tale scopo, buona parte del risparmio, un centomila lire annue almeno, a fine di costituire un fondo di dugentomila ogni due anni pella fondazione di un'Esposizione Artistica Generale, che dovesse per turno aver luogo presso le singole accademie conservate, le quali si farebbero in tal guisa centro di quanto di meglio varrebbe a produrre la Nazione in fatto d'arte. Tale assegno procaccierebbe il mezzo di istituire premiazioni, con equa graduazione di merito, e quello eziandio di attendere ad acquisti di opere veramente ragguardevoli di pittura e di scultura, scelte fra le migliori per suffragio del pubblico e di competente Giurì artistico appositamente eletto, gettando così le basi d'una vera Pinacoteca nazionale moderna, che sta ancora nel desiderio di tutti.

Per questo solo mezzo si alimenterebbe la grand'arte, che non può, o ben raramente, essere confortata di appoggio efficace dalle Società Promotrici, le quali a loro volta, mercè intelligenze da stabilirsi con sistemi di reciprocità, come piu volte già accennammo, e come giova sperare potrà concertarsi nel prossimo Congresso di Parma, conserverebbero la missione di mantenere il fuoco sacro, porgendovi esca sufficiente agli interessi artistici locali, e promuovendo come è loro mandato naturale il gusto del bello nel popolo, e l'amore dell'arte nelle classi più agiate. In tal guisa gli esordienti nel difficile aringo troverebbero per esse conforto e incoraggiamento, ed i più ardimentosi e provetti avrebbero ogni biennio una vasta arena da misurarsi ai maggiori cimenti nella Esposizione Governativa; e nissuno potrebbe più portare innanzi a pretesto di deplorevole inerzia la deficienza d'una meta quando il campo sospirato fosse finalmente dischiuso.

*

STORIA DELL'ARTE

TARSIA DI LEGNAME DI GIOVANNI DA VERONA

GIOVANNI da Verona « monaco Olivetano del XV secolo, eccellente architetto, primo che alle egregie sue sculture in legno accoppiasse la tarsia, elevandola al sommo dell'arte, non è noto generalmente quanto il suo valore meriterebbe ». Così prendeva a scrivere l'amico nostro carissimo *Gio. Giacomo Franco*, il cui egregio lavoro (*di frà Giovanni e delle sue opere*) pubblicavasi in Verona nel 1863, in-4° grande, con belle tavole dallo stesso *Franco*, valentissimo artista, disegnate. In questo libro in cui si dà l'indicazione e la descrizione dei principali lavori di *frà Giovanni*, si accenna eziandio ad alcune specchiature di tarsia che egli avrebbe condotte nella prima metà del millecinquecento pel coro della chiesa degli Ulivetani in Lodi, intitolata a S. Cristoforo. Queste specchiature venivano tolte alla fine del secolo ultimo scorso da quel magnifico tempio allora volto ad usi profani, e quindi ignorossi per molto tempo ove e come fossero andate a finire, finchè, or fa un anno, ad indicazione di un vecchio artefice, ci venne fatto di rinvenirne undici già da non breve tempo trasportate nella suburbana chiesa di S. Bernardo in Lodi, incassate entro stalli di volgare e barocco intaglio. Sono esse disposte alternativamente; una colla rappresentazione di un armadio aperto, contenente utensili ed altri oggetti consimili, altra con rappresentazione di edificii e prospettive di mirabile artifizio; in che massimo era il valore di frà Giovanni come operatore di tarsia. Gli effetti di luce, i chiariscuri sono cavati col metodo delle tinte bollite o dei ferri roventi, e v'ha alcune cose con tanta industria e maestria operate, da crederlo a prima giunta, anzichè tarsia, fattura di agile e franco pennello. Distinguemmo in questo genere di lavoro nel settimo stallo (contando da destra a sinistra di chi entra) un bellissimo teschio, sotto cui una sfera, un calamaio, alcuni libri; nel nono, un vaso di fiori egualmente bello; e nell'undecimo alcuni vasi, libri, palle, una carta a note di musica. L'ottavo postergato, offre la prospettiva di un tempio rotondo di squisitissimo gusto, con grande cupola e cupolino, con loggiato, e sotto questo un atrio a due ordini di colonne. Il decimo presenta il centro di un paese con una chiesuola sovra di un colle e con fabbricati dai lati in bell'ordine prospettico.

Di un così insigne lavoro di tarsia, del quale una sola parte, e questa anche assai degradata e dimenticata, fu da noi scoperta (come abbiam detto) in una poco frequentata chiesa campestre, trovammo non ha guari notizie in una *cronichetta* manoscritta di certo

abate ulivetano *Vincenzo Sabbia*, che scriveva nell'anno 1594. Ecco che ne dice:

« L'anno 1522 il R. P. frà Filippo (Villani) da « Lodi, priore del convento di S. Cristoforo in detta « città si acordò con frate Gouani veronese, maestro « eccellente in prospettiva, gli facese quadri 35 di « prospetiua a ogni sue spesse, da esser stimati 30. « ouer 40. duchati larghi doro in oro, li quali vale- « uano lir cinque sol. 4 luno, ch. fusero forniti in « termine de ani doi ouer 3. et gli fu numerati du- « gati larghi doro in oro N° 300..... il detto frate nò « possè fornire gli detti quadri se nò n: 23 perchè « morse adì 10 febraro 1525. Era d'ani 68, mal sano: « furno poi mandati a tore a Verona et conduti a « Lodi..... e lano poi 1586. esendo fornito la chiesa « nuova di S. Cristoforo, Don Agostino Priore auendo « cura della fabrica, fece accomodar li sudetti quadri « 23. co gli suoi ornamenti del coro da m°. Paolo « Sasono ».

Il signor Franco ci sarà grato di questa scoperta che tosto gli abbiamo significata e che gli tornerà utile in altra edizione che avesse egli a fare della biografia del rinomato suo concittadino.

Ma vorremo dirgli qualche cosa di più. Gli archivii del fondo di religione in Milano contengono molte memorie di un'illustre badia che gli ulivetani ebbero nel piccolo villaggio di Villanova nella bassa Lombardia. In uno di quegli scartafacci che i monaci intitolavano *palperii* e che è scritto in parte dal nominato Sabbia, si accenna al monastero di S. Cristoforo in Lodi ed all'intarsiatore Giovanni da Verona, indi alla badia di Villanova, e parlando di quest'ultima si descrivono alcuni « stupendi et maravigliosi libri cho- « rali al numero di vinti, che vi si conservavano di- « stribuiti per tutte le lettere dell'alfabeto, di fattura « insigni et di miniature bellissime cerca l'anno « 1485..... et delle rare et stupende miniature che « sono fra di essi come vaghi fiori in delitioso giar- « dino et tante imagini bellissime, teste di santi, et « di tutti li antichi profeti et altre cose in quel ge- « nere maraviglioso fatti et miniati tutti da quel ce- « lebre fra Giovanni da Verona in cerca al tesso so- « detto ».

Giovanni dunque era non soltanto architetto, scultore, tarsiatore, ma eziandio miniatore diligentissimo quale lo attestano i libri corali del convento del suo ordine in Villanova-Lombarda. Ma quei libri non esistono più fra noi. Un parroco avido e ignorante li vendeva, trenta e più anni or sono, per soli diecisette zecchini ad imbroglioni girovaghi, e soltanto pochissimi ed esigui ritagli di qualche miniatura, avventurosamente sottratti, se ne conservano ancora nella sagrestia di Villanova per cura del benemerito ed amantissimo delle arti attuale prevosto don Gelmino.

La cronaca, testè scoperta, del *Sabbia* ci rende altro utilissimo servigio, quello di rettificare l'epoche della vita di frà Giovanni. Il *Vasari* dicendolo morto in età d'anni 68, nel 1537, ce lo farebbe credere nato nel 1469, cosa impossibile, perchè il *Franco* ci dà notizia certissima della professione religiosa di lui avvenuta nell'anno 1476, in cui (stando al *Vasari*) Giovanni non avrebbe avuto che sette anni, età impossibile a professione religiosa. Ora il *Sabbia* assegnandone la morte all'anno 1525 ce lo fa ritenere nato nel 1457, e quindi in età d'anni dicianove allorchè si giurava monaco. Questa data fornitaci dal *Sabbia* ci sembra credibilissima anche perchè egli era *confratello* (come dicevasi) *di religione* e contemporaneo di frà Giovanni.

Gli annali degli ulivetani riportati in estratto dal sig. *Franco* fanno conoscere che Giovanni non fu in Lombardia se non per pochi mesi, nell'anno 1490, nel convento di Baggio, a 5 miglia da Milano.

E già fin d'allora era divulgata la sua fama di valente artista, dappoichè lo si chiamava alla Certosa presso Pavia ad estimare, insieme con due altri maestri di legname ben riputati, *Giacomo dei Crocifissi* e *Cristoforo de' Rocchi*, le magnifiche opere d'intaglio e di tarsia colà nei lignei sedili dei cori eseguite dal modenese *Bartolomeo de' Polli*.

Ma Giovanni doveva sollecitamente tramutarsi a Verona, e non potè rendersi all'invito, cosicchè gli venne sostituito un *Pantaleone de' Marchi* da Cremona, appellato negli antichi documenti *magister tarsianum et perspective valde memorandus*, il quale aveva nella Certosa suddetta lavorato pei fratelli *conversi*, un coro che da circa ottant'anni fu levato di là. A questo *Pantaleone*, per un istrumento del 1492 a rogito del *Gabba* notaro pavese, vogliamo attribuire alcune delle bellissime figure a tarsia tutte di stile *bergognonesco* che veggonsi tuttora nelle spalliere del ligneo circonsessorio nella maggiore capella della mentovata Certosa.

E tali erano e così grandi gli artisti di quell'epoca insigne, e così umili, che non rimane quasi più di essi memoria e il nome loro a pena si ritrova. Le cronache, i rogiti rimasero inesplorati nei polverosi archivii; e se del meraviglioso *frà Giovanni* non fosse giunta notizia al *Vasari* che ne fece orrevole memoria nelle eleganti sue vite, e se taluno di noi più tardi vissuti non si fosse messo con fratesca pazienza, da molti derisa, a frugare e razzolare per saperne alcun che, forse il di lui nome, come quello di tanti altri benemeriti, sarebbe passato all'oblio.

Michele Caffi.

DELLA PITTURA SU VETRO E DEL LABORATORIO DE MATTEIS

IN FIRENZE

È in Firenze uno stabilimento, posto in via Guelfa, n. 97, nel quale si lavorano vetrate a colori con ogni sorta ornati e figure. di quella guisa che si facevano in antico per uso de' grandi finestroni de' più magnifici templi. Ma il metodo usato dall'innovatore diligente e indefesso di questa industria artistica è ora più adatto e perfezionato, avvegnachè per esso risultino combinate per modo le connessioni degli spartimenti e dei varii pezzi onde risulta il dipinto, che l'osservatore non s'accorge dello artifizio usato per mascherare i contorni e farli servire alla solidità dell'invetriata.

Reggesi lo stabilimento co'capitali del sig. Giuseppe Francini uomo benemerito così dell'arte, come delle classi operaie, per aver fondato altresì una fabbrica di stoviglie in S. Giovanni di Val d'Arno, nella quale trovano pane e lavoro oltre a una sessantina di persone.

La parte artistica nello stabilimento de' vetri colorati è tutta affidata al bravo Ulisse De Matteis, il quale s'è guadagnato larga, e buona, e meritata riputazione di artefice valente in questo ramo singolare dell'arte nostrale.

Toccherò de' lavori più importanti per lui eseguiti, affinchè anche dai lontani che non possono ammirarli, sia conosciuto il merito vero di quest'uomo operoso, tanto più degno di stima e di encomio, quanto più egli desidera di starsene modestamente pago dell'arte sua e solo occupato con grande amore nello studio di essa.

In Or San Michele eseguì il De Matteis un finestrone a lunetta tutto istoriato sullo stile antico, non dissonante dall' insieme dell'edifizio, e non indegno di starsi d' accanto a quella preziosa orificeria di marmi ch'è il tabernacolo dell' Orgagna.

In San Miniato al tedesco, condusse una vetrata a forma circolare di stile gotico, rappresentante l' *assunzione della Madonna,* il quale lavoro fu premiato alla Esposizione italiana del 1861, per la diligente e perfetta imitazione dell'antico.

Per la Chiesa di San Giuseppe, che serve in Firenze come asilo mortuario, fece sei grandi finestre bislunghe a due figure per ciascheduna, e due altre finestre circolari con istorie di Santi.

Quando per opera del compianto architetto comm. Mazzei e dell'ingegnoso pittore e sapiente restauratore cavaliere Gaetano Bianchi, venne ridotto al prisco onore il palazzo pretorio detto

del Bargello, il De Matteis ebbe incarico di lavorare le finestre della cappella del palazzo medesimo, dove sono le dipinture attribuite a Giotto e alla sua scuola, e d'impostare diversi stemmi a colore nel sommo delle altre invetriate, adattando ogni cosa, siccome fece con felice riescita, allo stile del tempo in cui fu eretto quel severo monumento dell'età media.

Altre quattro grandi vetrate, e stemmi non pochi eseguì per la cappella Ricasoli d'ordine del Barone Bettino nel castello di Brolio.

E da ultimo, nel sontuoso e storico tempio di Santa Croce fu chiamato a comporre due grandiose finestre tutte svariate di figure e di storie alla foggia di quelle esistenti. E così stupendamente riescì nella incensurabile imitazione, che tutti gli altri finestroni grandissimi, posti nell'abside della magnifica chiesa, furono dati a restaurare al De Matteis. Il quale fino all'altezza di tre metri, quasi interamente li rifece con tanta maestrìa, che nessuno più intelligente osservatore è capace di discernere dove finisca la parte nuova e dove incominci l'antica. Quest'opera sotto ogni rispetto difficile, e condotta in maniera assai commendevole, meritò all'artista l'onorificenza delle insegne di cavaliere della Corona d'Italia, e gli procurò nuovi lavori per la Chiesa di San Michele in Lucca, e per la cattedrale di Prato, i quali si stanno al presente eseguendo.

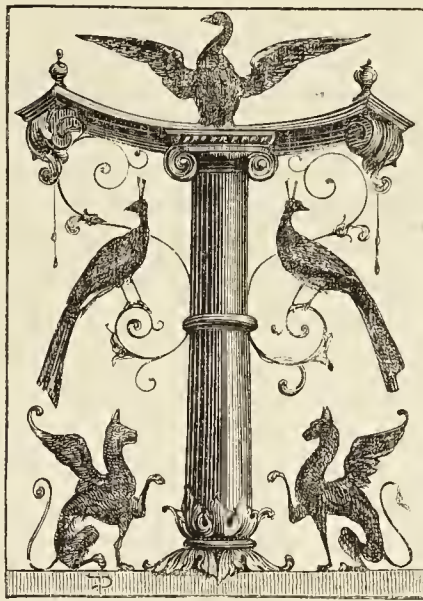
Anche all'Esposizione universale di Londra, fino dal 1862, aveva mandato il De Matteis una elegante vetrata rettangolare, con allegorie e ritratti allusivi all'italico risorgimento; e s'ebbe fin d'allora un premio che gli valse di incoraggiamento e di sprone per continuare le ricerche e gli studi affine di perfezionare la bellissima industria.

Ora mi è grato l'aggiungere che l'Istituto tecnico superiore di Firenze volle eleggere il nostro artista suo socio onorario, in considerazione del pregievolissimo sistema da lui usato nella preparazione e operazione degli smalti.

E per saggio della correttezza nel comporre e nel disegnare sarà qui riprodotta una elegante sua invetriata, la quale figura presentemente alla Esposizione romana; e per la quale è difficile il dichiarare se il cav. De Matteis sia più abile operatore nella parte meccanica di questo ramo dell'arte, o più grazioso e castigato inventore e disegnatore, perchè ispirato ai perfetti esempi dell'arte antica italiana. Ai leggitori il giudizio.

A. Payan.

PS. Aggiungo e mi congratulo co' miei Veneziani, essere assai probabile il combinare che il De Matteis eseguisca, per la Chiesa de' Santi Giovanni e Paolo in Venezia, i finestroni occorrenti dopo lo stupendo restauro eseguitovi dall'ingegnere Annibale Forcellini. Ringrazio di cuore i miei amatissimi compaesani.

DELLA PITTURA AD ENCAUSTO, AD OLIO
ED A TEMPERA

Taluno non v'ha, cred'io non artista, ma semplicemente educato, il quale non conosca, se non le pratiche, l'esistenza almeno della pittura ad olio ed a tempera. Non così di quella ad encausto, il cui solo nome, greco ed indicante bruciato, fa inarcare le ciglia ai più. Eppure questo genere di pittura ebbe fama grandissima presso gli antichi. I greci lo coltivarono, non fu sconosciuto ai Romani, ed ora tentasi di richiamarlo in vigore. Ma in che cosa consiste esso? Se una tale domanda mi venisse fatta non sarei in grado di evaderla, sembrandomi che anche di lui si possa dire col Poeta:

Che vi sia ciascun lo dice
Cosa sia nessun lo sa.

Pare cosa impossibile, eppure è una verità. Da un mezzo secolo a questa parte si sono scritte, specialmente in Germania ed in Francia, memorie sopra memorie, volumi sopra volumi: si sono scartabellati tutti gli antichi autori Greci, Romani, e del Medio-Evo per trarne cognizioni intorno a questo modo di dipingere, ma tutto riuscì inutile. Molti ne parlano, alcuni ne citano delle opere esistenti in Grecia, accennandone persino l'autore, ma nessuno indica chiaramente le materie che vi si impiegavano, e molto meno il metodo da tenersi nel condurlo. Solamente Plinio, per disavventura degli eruditi, dice che vi si impiegava la *cera*, e Vitruvio la *cera punica*.

Ho detto per disavventura degli eruditi perchè questi, attenendosi più alle parole che alle cose, subito si rivolsero a quella sostanza che oggi si chiama cera, nulla curandosi di verificare se la *cera punica* accennata dal romano scrittore fosse realmente la cera d'oggidì. E tanto s'incapponirono in questa idea, che essendo risultato da tutte le loro esperienze essere la cera assolutamente inetta a fornire un genere di pittura avente le qualità decantate nella antica, invece di rigettarla e cercare altre sostanze le quali potessero ne' tempi antichi essere state chiamate cera, benchè non lo fossero, si diedero ad unire alla cera altre sostanze che sopperissero alla sua debolezza. Quindi si arrestarono di preferenza sulle resine; e tanto procedettero in questo espediente, che il signor di Montabert, uno dei più appassionati apostoli del così detto encausto, finisce col proporre una ricetta, nella quale, invece di essere un poco di resina che si aggiunga alla cera, è una picco'a quantità di essa che si unisce alla resina.

Il medesimo De Montabert è costretto a dire che se si volesse precisamente trovare l'encausto degli antichi, converrebbe dedicarsi a dei saggi metodici, e moltiplicare le esperienze; ed uno dei più caldi propugnatori dell'encausto fra di noi, l'ora defunto Prof. Michele

Ridolfi di Lucca (a) confessa ingenuamente che *siccome la cera per sua natura è opaca, e non corrisponderebbe sempre alle intenzioni dell'artista, così ne viene la necessità di adoperare una resina, la quale, oltre al dare una maggior solidità alle pitture, dia anche alle medesime quella trasparenza di che abbisognano*, aggiunta prescritta da tutti i moderni trattatisti. Ecco dunque provato che la sola cera non basta, e che per utilizzarla è necessario aggiungervi una resina; ed ecco per ciò dimostrato che tutti i ragionamenti fondati sulla parola *cera* sono per lo meno mancanti di una base bastantemente solida, perchè gli antichi scrittori non fanno alcun cenno di tali aggiunte. Alcuni, a vero dire, credettero di poter intravvedere alcun che di simile nel vocabolo *pharmaca* adoperato da taluno: ma io, ponendo mente che quel vocabolo equivaleva presso i latini al nostro *droghe*, comprendente una sterminata quantità di sostanze, sono inclinato più presto a ritenere che con esso abbiasi voluto alludere al dissolvente indispensabile per valersi di quella sostanza, qualunque essa si fosse, sempre ritenuto che si adoperasse il pennello.

Io poi non posso ammettere le suindicate transazioni perchè non ammetto punto che il venir chiamata cera punica la sostanza che serviva di base alla formazione dell'encausto basti per doversi ritenere provato che essa fosse veramente quel deposito che fanno le api, cui attualmente si dà il nome di cera. Si sa, per esempio, che sulle Andes cresce una specie di palma, da Humboldt denominata *Ceroxylon Andicola*, a fusto cilindrico, sottile, altissimo, sulla di cui corteccia si riproduce ogni anno una crosta bianca somigliante alla cera, che da quegli indigeni si raccoglie e si converte in candele; e così pure è noto che in alcuni paesi delle Indie orientali vive un insetto che depone una consimile sostanza sui ramoscelli di alcuni arbusti, la quale serve del pari alla illuminazione. Ecco dunque già due sostanze, le quali, abbenchè sembri che abbiano molta affinità con la cera, pure non son cera, nè si può asserire che posseggano tutte le proprietà di essa. Ciò posto, chi potrà sostenere che nel centro dell'Africa, paese ora quasi del tutto sconosciuto e sommamente abbrutito, non esista qualche sostanza del genere delle suindicate, opportuna all'encausto, la quale, ignorata adesso, fosse nota agli industri Cartaginesi, che la tiravano dall'origine, la purificavano forse, e la espandevano nelle non lontane Grecia ed Italia, per uso appunto dell'encausto? De Montabert parla dell'encausto presso gli Egizii: se essi l'avessero realmente usato, ed avessero in ciò preceduto i Greci, la mia supposizione acquisterebbe maggior forza. Imperocchè, a quel modo che non figura nel nostro commercio la così detta cera di palma suaccennata, perchè non potranno esistere altre sostanze consimili, note nel paese di loro produzione, ed ora sconosciute presso di noi? Non è forse vero che in Africa si perdettero persino le traccie delle cave di alcuni marmi preziosissimi che un dì adornavano le case dei romani?

Nè ciò basta. Teofilo chiama gomme delle sostanze che evidentemente appartengono alla famiglia delle resine; e nessuno ignora che di tali svarioni se ne commisero sempre, e se ne commettono in gran numero anche oggidì, chiamando, per esempio, *olii* delle sostanze tutt'altro che oleose, come sarebbe l'*olio di abezzo*, che è una trementina, e l'*olio di tartaro* che è una dissoluzione acquea di potassa, e viceversa dando il nome di acqua ad alcune sostanze resinose, come l'*acqua di ragia*, od alcooliche come l'*acqua di Colonia*, per tacer di tante altre. Ciò ritenuto, come mai si può pretendere che le parole di Plinio, e di Vitruvio debbano essere interpretate nel più stretto rigor del termine, come se si trattasse di un paragrafo di Codice penale, escludendo persino la possibilità che ciò che allora chiamavasi cera punica abbia in seguito assunto tutt'altro nome? In quella maniera che Teofilo chiama gomma una resina, che la dice arabica probabilmente perchè proveniva dall'Arabia, e che la noma *fornis*, mentre, a suo dire, alcuni la chiamavano *glassa*, a me pare che altri potesse benissimo chiamar cera una sostanza probabilmente resinosa, la quale forse rassomigliava alla cera, e dirla punica, perchè veniva da Cartagine.

Ma v'ha di più ancora. Lo stesso De Montabert asserisce che il combattimento di Maratona, dipinto da Polignoto nel Pecile d'Atene, resistette sotto quel portico aperto duranti quasi 900 anni alle ingiurie dell'aria senza provare sensibile degradazione; e soggiunge che Sinesio dice che fu tolto agli Ateniesi dalla cupidità d'un Proconsolo al cominciar del quinto secolo e che perì a Costantinopoli, gran sepolcro degli oggetti d'arte. Plinio parla di colori uniti alla cera per dipingere sulle muraglie, e Vitruvio più chiaramente dice che i colori misti alla cera punica si facevano penetrare nell'intonaco col calore a mezzo di un ordigno chiamato *ustorium*. È chiaro adunque che quei colori non si diluivano con un liquido qualsiasi; e se è vero che l'accennata battaglia non era a fresco, come dicono alcuni autori, ma trasportabile, non parmi fuor di luogo il supporre che d'altro non si trattasse che di unire i colori con la cera, disegnar con essi sopra una lastra intonacata, o di marmo bianco, poi con apposito ordigno, detto *ustorium*, far penetrare cera e colori fra i pori del muro o del marmo, nè più ne meno di quel che s'usa a' dì nostri in Toscana sul marmo di Carrara. E ciò tanto più che Plinio ne parla avanti accennare a coloro che pei primi si valsero del pennello, per cui scompare ogni rassomiglianza col metodo attuale, qualunque cosa potesse essere quella cera.

Qui poi giova rammentare ciò che il sig. Millin ci riferisce intorno all'antica pittura dei Greci chiamata *cestrum*. Secondo quello scrittore essa eseguivasi nel seguente modo: tingevasi un pezzo di avorio, o di legno ben levigato, poi con la punta di uno stile vi si disegnava. Formavansi de' cilindretti composti di cera e di varii colori. Teneasi lì presso un braciere onde mantener caldi degli stili, con la punta de' quali si metteva sulla tavoletta già graffita il color opportuno, e con lo stile medesimo si appianava. Dopo vi si stendeva della cera e mediante il calore si faceva fondere ed espandere. Chiunque rifletta a ciò, e confronti questo sistema e l'effetto che se ne doveva ritrarre con quello del marmo dipinto nel modo suindicato, vedrà la grande analogia che passa fra di essi, e penserà meco esservi tutta la probabilità che questo sia stato il precursore di quello. Ed il non esser giunto sino a noi alcun saggio antico dell'uno o dell'altro di questi due sistemi io lo reputo la inevitabile conseguenza della troppa corruttibilità della cera.

(a) *Sopra un dipinto ad encausto*, al celeberrimo sig. Reoul Rochette, lettera del dipintore Michele Ridolfi.

Infatti destar deve la meraviglia di chiunque il vedere che, ad onta della tanto decantata durabilità della pittura ad encausto, non ce ne giunse nemmeno un saggio, mentre abbondano le pitture a fresco, a tempera, ed anche a gomma, principiando dai tempi nostri, e risalendo sino alle remotissime epoche dei primi Faraoni (a). È vero che nel Museo di Cortona esiste una lavagna sulla quale è dipinta, a mezza figura, una Musa con la cetra, intorno a cui raccontasi una storia (molto ambigua attese le molte sue versioni) e che si pretende dipinta all'encausto. Io non ne vidi che la sola fotografia, e parmi di puro stile greco: ma ne ho vedute altre parecchie dichiarate del pari ad encausto, le quali non erano in sostanza che freschi o tempere cui si dette una vernice. Una di queste è quel quadretto già appartenente alla galleria Feroni, e che ora vedesi nelle sale del Museo Egizio di Firenze, rappresentante Enea che fugge dalla incendiata Troia portando sulle spalle il vecchio padre, e traendosi dietro la moglie ed il figlio, la quale non è altro evidentissimamente che un fresco simile a tutti quelli di Ercolano e di Pompeia, cui fu applicata una vernice, che pare di copale, per effetto della quale cambiò di aspetto, essendosi oscurata di molto, ed avendo acquistata una lucidezza che non vedesi naturalmente sui freschi. Ma ritenuto eziandio che quella mezza figura fosse dipinta con un sistema insolito (ciò che non è ancora dimostrato), chi potrà sostenere che sia all'encausto, se nessuno sa in che cosa precisamente esso consistesse? Ad ogni modo oso dichiarare che se è veramente greca non può essere fatta con la cera, vale a dire con quel prodotto che ci danno le api, perchè in tal caso non sarebbe giunta sino a noi, essendo i dipinti a cera, e specialmente quelli col sistema Ridolfi che li ricopriva con cera pura a guisa di vernice, tanto delicati da non poter reggere all'interramento, cui dicesi aver soggiaciuto per molti secoli quella lavagna.

E, per venire ad una conclusione, io penso che la vera pittura ad encausto non sia fino al dì d'oggi più che un mito: che per riuscire a raggiungerla sarebbe mestieri studiar molto, istituire infinite esperienze, ed innanzi tutto abbandonare l'idea della cera o del pennello, fatica enorme, e senza uno scopo proporzionato, attesochè il buon fresco e la pittura ad olio nulla lasciano a desiderare per chi sa valersene. Mentre quella pittura a cera, cui oggidì si vuol dare il nome d'encausto è ad esse di lunga mano inferiore sia nell'effetto, sia nella semplicità e prontezza della esecuzione, e sia finalmente nella solidità, nè punto migliore sarebbe quella a secco e fuoco.

Anche la pittura ad olio, presa in astratto, rimonta alla più remota antichità. L'usarono i Greci, l'usarono i Romani, se ne valsero nel Medio-Evo ed è la pittura universale de' giorni nostri. Pur tuttavia nessun saggio ne resta anteriore al risorgimento delle arti, nessuno anche posteriore fino verso la metà del secolo XV, ad onta che l'Italia abbia riboccato di genii come Giotto, Masaccio, il Gozzoli, l'Angelico, Gentile da Fabriano, il Lippi, ed altri moltissimi, e dopo quell'epoca si può dire che le pitture ad olio abbiano invaso l'Europa intiera. Da che deriva un tanto fenomeno?..... Ne resi minutissimo conto in una Memoria che stampai nel 1858 coi tipi Bernandoni sulla scoperta ed introduzione in Italia del moderno sistema di dipingere ad olio.

Scopo di quel lavoro fu di stabilire in primo luogo in che cosa abbia consistito quel perfezionamento, da molti chiamato invenzione, che vedesi introdotto nella pittura ad olio poco oltre il cominciar del secolo XV; in secondo, chi sia stato l'autore del medesimo. E conchiusi col dichiarare esser io d'opinione che che quel perfezionamento abbia consistito nel *sostituire l'olio naturale all'artificiato* ed ispessito, e che l'autore di tal perfezionamento sia stato Giovanni Van Eyck. Al che feci tener dietro varii ragionamenti onde dimostrare, che, se non può dirsi assolutamente provato che Antonello da Messina abbia appreso dal Van Eyck e portato in Italia quell'*ordine di colorire ad olio* (come si esprime il Vasari), tutto però induce a crederlo, e nulla vi si oppone.

Quindi accennate ch'ebbi di volo le infinite e contrarie opinioni intorno alla scoperta della pittura ad olio e suo perfezionamento, ed all'autor di questa, feci rimarcare che, quantunque da documenti irrefragabili risulti che l'uso dell'olio nella pittura precede di lunga mano l'epoca dei Van Eyck, pure prima di loro nessun pittore di vaglia se ne valse, nè ci rimane alcuna opera certa eseguita ad olio anteriormente ad essi, mentre, dietro il loro esempio, tutti i più grandi maestri d'ogni nazione andarono mano mano adottandolo. Dal che ne dedussi che *da quell'epoca in poi seguito si abbia un metodo novello, la di cui novità non consistesse già nella materia, ma nel modo di farne uso.* Dietro a che, riportando testualmente i precetti di Teofilo e di Cennino, ed accennando i molti documenti raccolti dal sig. cav. Eastlake, rimarcai che con un olio cotto e ricotto al fuoco od al sole, e talvolta in entrambi i modi come prescrivono tutti gli antichi scrittori, riesce impossibile dipingere cose minute nè fonder le tinte, e feci vedere come tutta la novità risultava dall'avere il Van Eyck fatto uso d'olio naturale invece di quello artifiziato ed ispessito che usavasi prima di lui.

Posto così il fondamento della mia tesi, mi diedi a spiegare l'oscuro passo del Vasari relativo a quella scoperta, mostrando come le sue parole, che mai non furono rettamente comprese da alcuno scrittore, anzichè essere contrarie alla mia idea, concorrono a rinforzarla.

Ma siccome io fui il primo ad esternare la surriferita opinione, che tutta la grande scoperta si riduce alla sostituzione dell'olio naturale all'artifiziato ed ispessito, per cui le opinioni di tutti i precedenti scrittori dovevano di necessità, qual più, qual meno, essere da essa divergenti, così credetti necessario di prendere in esame i più rinomati scrittori in tal materia, da Cicognara in avanti, procurando di mettere in chiaro come le opinioni da essi rispettivamente spiegate, bene non si accordino nè con le parole rettamente comprese di quel Vasari che chiamarono in loro sussidio, interpretandole ciascheduno a seconda dei bisogni della causa che sosteneva, nè con gli antichi documenti o coi fatti e le date certe, mentre e gli scrittori antichi, e il Vasari, e i fatti e le date, tutti concorrono a corroborare la mia opinione.

(a) Veggansi, oltre le innumerevoli casse delle mummie, tutte dipinte a tempera, parecchie tavolette eseguite a gomma, state trovate entro una delle piramidi, ed ora facienti parte del Museo Egizio di Firenze.

Era dunque indispensabile che mi occupassi anche del Marchese P. Selvatico, ciò che feci dalla pag. 60 alla 67, oltre ad alcune note, e specialmente quella a pag. 167 così concepita: « Il Selvatico è capital ne-« mico dell'olio, supponendo che ad esso solo ascriver « si debbano gli annerimenti e gli altri guasti, cui « toccano i moderni dipinti, non meno che la quasi « total mancanza di brio dei medesimi. Quindi, dopo « aver detto che le resine e gli olii fissi son due cose « che molto contribuiscono ad ingiallire i colori, ma « che l'esperienza ha dimostrato, assai più che le re-« sine, ingiallire gli olii, ed esser perciò necessario « che nei colori vi sia il meno d'olio possibile, sugge-« risce di adottare l'encausto secondo il metodo del-« l'ora defunto professore Michele Ridolfi di Lucca. « Ma noi non possiamo in ciò convenire col veneto « scrittore, poichè le infinite opere stupendissime e « di freschissime tinte, che ci lasciarono i grandi co-« loristi d'ogni scuola, molte delle quali adornano le « sale della Veneta Accademia, ci fanno, a parer no-« stro, avvertiti non essere nè gli olii, nè le vernici i « veri nemici dei dipinti, bensì i cattivi modi di va-« lersene. Il perchè, in luogo di proporre l'abolizione « dell'olio noi esortiamo i moderni dipintori ad ab-« bandonare i cattivi metodi, che, o la non curanza, « o la manìa del far presto, o la moda, fece loro « adottare, ritornando alle buone pratiche dei vecchi « coloritori, le quali nulla lasciano a desiderare; e « ciò tanto più che (ci sia pur lecito il dirlo franca-« mente) l'encausto, anche secondo il metodo del « Ridolfi, è ben lontano dal raggiungere i pregi, nè « della pittura a olio, nè del buon fresco ».

Lo scopo dunque del mio lavoro era chiarissimo, quello cioè di dimostrare con le prove alla mano che, essendosi prima del Van Eyck adoperato sempre un olio densissimo, e dopo di lui invece olii crudi e naturali, ne veniva la conseguenza che la grande scoperta riducevasi alla sostituzione dell'olio crudo e naturale a quello artifiziato ed ispessito. Eppure, chi il crederebbe? Il M. P. Selvatico, quello scrittore tanto lodato per le sue pubblicazioni in fatto di Belle Arti, stampava, non ha guari nel fascicolo di marzo della nuova Antologia, un articolo intitolato: *La pittura ad olio ed a tempera presso gli antichi ed i moderni*, in cui introduceva a pag. 510 una nota, nella quale, alterando le mie parole, si procura di cavarne delle conseguenze contrarie ai miei detti.

Se quell'articolo si riferisse a me soltanto, probabilmente non avrei risposto verbo, poichè, per buona sorte, la citata mia Memoria è stampata, ed essendovene in giro più centinaia di esemplari, chiunque può vedere quanta diversità passa fra ciò che dissi io, e quel che ora mi si pone in bocca. Ma ferendo esso la giusta suscettibilità di tutti i pittori italiani e stranieri in massa, i quali vi sono trattati assai poco cortesemente, e proclamando parecchie massime erronee le quali si oppongono persino al di lui assunto, mi credo in dovere di contrapporvi alcuni riflessi; ed acciò le mie parole acquistino maggior forza, qui riproduco per intiero la nota sua, come ho riportato la mia.

« Il conte Secco-Suardi, di Bergamo, pubblicò « nel 1858 un eruditissimo ed ingegnoso opuscolo « col titolo: *Memoria sulla scoperta ed introduzione « in Italia dell'odierno sistema del dipingere ad olio*. « Milano, 1858, in-8°. In questo lavoro s'adoperò a « confutare quanto era stato detto sulla invenzione del « Van-Eyck, dal Cicognara, dal Merimée, dall'Ea-« stlake, dal Herris, da me e da altri, e finì col con-« cludere che tutto il trovato dell'illustre fiammingo « non consisteva già nell'usare COMBINATI, OLII PIÙ O « MENO SICCATIVI, BENSÌ NELL'ADOPERARE L'OLIO PURO « E NON MANIPOLATO, IL CHE SIGNIFICA, SENZA NEPPUR « LE PREPARAZIONI NECESSARIE A RIDURLO ESSICCANTE. « — In una nota poi a pag. 168, in cui combatte me « specialmente, aggiunge: *In luogo di proporre l'abo-« lizione dell'olio, noi esortiamo i moderni dipintori « ad abbandonare i cattivi metodi che, o la noncu-« ranza, o la manìa del far presto, o la moda fece loro « adottare, ritornando alle buone pratiche de' vecchi « coloritori, le quali nulla lasciano a desiderare.* — « Se il conte Suardi non fosse, com'è pel fatto, bene « impratichito nelle cose dell'arte, si direbbe che « quando scriveva quelle righe, non avesse ancor ve-« duto quadri moderni dipinti qualche anno addietro « COL SUO FAVORITO OLIO NATURALE. Se li avesse esa-« minati, si sarebbe di leggieri accorto come fossero « appunto I PIÙ RINCRESCIUTI DI TONO, I PIÙ OPACHI « NELLE OMBRE, I PIÙ VUOTI DI PASTA; e si sarebbe « del pari accorto, come i più lerci di questi difetti « fossero, e gli accuratissimi, ed i lavorati lentamente, « e quelli condotti secondo il vecchio sistema accade-« mico (1), cioè abbozzati di piena pasta, ed egual-« mente di piena pasta finiti senza velature di sorta, « vale a dire, senza un elemento che può dirsi pro-« prio di moda, perchè tornato in onore recentemente. « — Gli è vero che il conte Suardi attribuisce l'ab-« buiamento degli odierni quadri ad olio ai CATTIVI « METODI; ma egli poi SI DIMENTICÒ di dirci quali sieno, « secondo lui, I BUONI; e questo era indispensabile, « se volea che acquistasse fede la sua asserzione. Ed « era pure indispensabile che ci narrasse in qual modo « si possa, coll'olio naturale e non manipolato (CIOÈ, « NEPPURE CHIARIFICATO E RIDOTTO SICCATIVO), valersi « de' colori che stentano ad asciugarsi, come, ad esem-« pio, molte lacche ed alcuni neri, quelli d'avorio e « d'osso in particolare.

« Noi qui non ci dilungheremo a confutare le dot-« trine sostenute dal conte Suardi nella citata sua « Memoria, d'altronde, lo ripetiamo, pregievolissima, « e perchè non sarebbe questo il luogo di farlo, e « perchè LA MIGLIORE CONFUTAZIONE ALLA SUA APOLO-« GIA DELL'OLIO NATURALE sta nel rapido anneramento « dei quadri dipinti con quest'olio, nella lucidezza di « quelli preparati a tempera dagli artisti ricordati, e « finalmente, nel fatto provatissimo, che i dipinti di « Paolo Veronese, preparati indubbiamente a tempera, « sono i più luminosi e i più brillanti di colorito di « tutta la scuola veneta ».

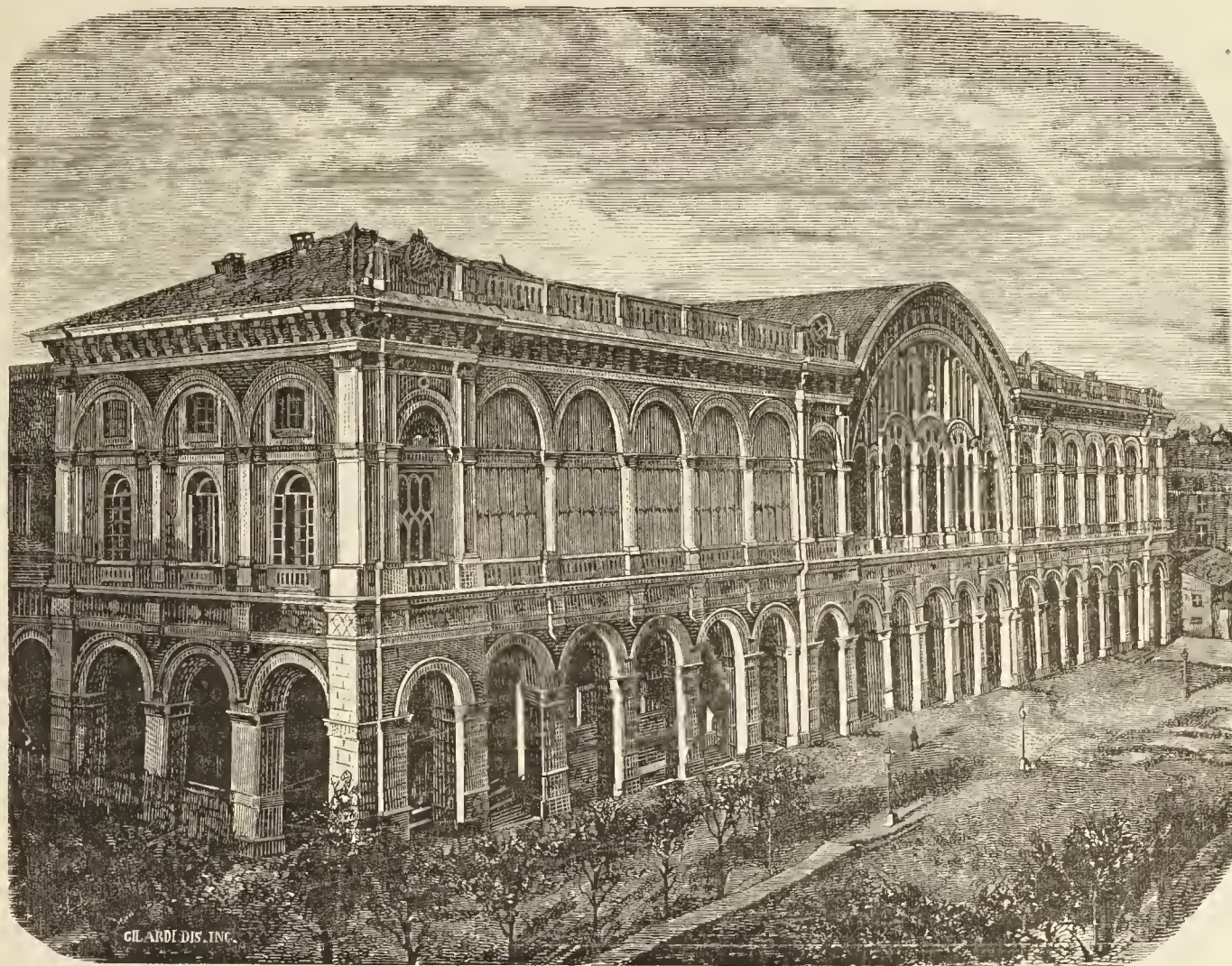
(*Continua*).

G. SECCO-SUARDO.

(1) In nessun luogo accennai menomamente all'abbozzare e finire di piena pasta od altrimenti, nè ad alcun metodo accademico o meno; ed il suggerire il ritorno alle buone pratiche de' vecchi coloritori esclude di sua natura ogni idea che sa del moderno, come qualsiasi metodo accademico

Architettura

SCALO FERROVIARIO A PORTA NUOVA

IN TORINO

Mentre *L'Arte in Italia* ha in mira di far conoscere quelle opere di architettura che pur stanno fortunatamente ancora oggidì a ricordanza di epoche gloriosissime per l'arte, non voglionsi trasandare quelle del pari che sorte da poco tempo hanno diritto di essere indicate per qualche speciale singolarità ed importanza.

E tale è senza dubbio lo scalo ferroviario eretto in Torino dall'ingegnere Alessandro Mazzucchetti, di cui qui porgiamo il disegno.

Compiuta la ferrovia per a Genova, e destinata la stazione di Porta Nuova ben anche per varie altre linee quali sono quelle di Cuneo, di Pinerolo, di Milano e di Susa, era indispensabile la costruzione di un grandioso, e, per quanto possibile, ampio scalo, il quale potesse soddisfare ai molti bisogni inerenti a una grande affluenza di persone sia nella partenza, sia nell'arrivo, e al servizio delle merci importantissimo, intantochè si fregiasse pure la città di Torino di un edificio che corrispondesse alla sua singolare importanza, avendo tuttora in essa sede il Governo italiano.

Non molto agevole a sciogliersi però era il problema dato all'architetto, essendo, a motivo delle varie costruzioni già compiute per le officine, assai ristretta l'area di cui poteva disporre a confronto delle molte esigenze cui doveva appagare. Ma da tale difficoltà non si lasciava punto sgomentare l'ingegnere Mazzucchetti, e destinando molto opportunamente l'ala destra dell'edificio alla partenza, e la sinistra all'arrivo dei viaggiatori, potè prolungare la sterminata tettoia (1) sin presso la piazza Carlo Felice, lasciando scorgere dal porticato lungo 129 metri, e sol chiuso nel centro da elegante inferriata con vetri, il movimento de' convogli e il vario loro avvicendarsi sulle molteplici rotaie.

Per tal modo egli riesciva pure a disporre un vastissimo atrio per la distribuzione de' biglietti, ove è maggiore l'affluenza, nonchè tutte le sale occorrenti per

(1) La medesima abbraccia tutto lo spazio tra i due casamenti laterali, su cui sono disposte sette linee parallele di binarii coi marciapiedi; 20 centine in ferro distanti 7 metri l'una dall'altra sostengono il tetto, che ha m. 139, 50 di lunghezza su 48 di altezza, coprendo una superficie di metri quadrati 6696.

le diverse classi dei viaggiatori (1), per le merci, per il servizio e per il caffè, aprendo inoltre ai due lati, capacissimi porticati ove accogliere al coperto le carrozze ed i carri.

Nel dare siffatte disposizioni il Mazzucchetti non perdeva però di mira la facciata, principalissima parte dell'edificio, come quella che prospettando su vasta piazza, ornata di eleganti case, voleva essere compiuta con ragguardevole costruzione; e non essendogli dato di lasciare uno spazio molto ampio sul davanti, giudicò più acconcio l'attenersi ad un genere possibilmente di aspetto vago e leggero, a fine di non otturare con pesante mole la visuale; cercando intanto di far sì che mentre veniva accennato, siccome ragion vuole, l'uso dell'edifizio dalla stessa sua forma, si sposasse con armonica euritmia l'enorme ampiezza della parte centrale centinata, colle minori proporzioni delle fabbriche laterali ad uso di uffizii e di alloggio. Ad ovviare poi i danni a temersi per la esposizione a notte della facciata stessa, molto opportunamente provvide il costruttore omettendo affatto ogni intonaco di calce per valersi interamente di pietra da taglio, variandone all'uopo le tinte, mercè le varie qualità che potè ottenere dalle molteplici cave dei nostri monti, ed assicurando in tal modo una lunga durata alla medesima, la rese pure assai più ricca ed elegante ad un tempo.

Non cerchiamo adunque se il Mazzucchetti si sia più o meno discostato dalle regole dei sommi maestri, nella sua opera. Egli chiamato a soddisfare esigenze affatto nuove e caratteristiche della nostra epoca, con vincoli di non comune ampiezza nelle dimensioni seppe innalzare tale edificio che appaga l'occhio in modo gradevolissimo, e se non riesciva a render comodi molto gli alloggi e alcuni degli uffizi, provvedeva però ampiamente ad appagare i desideri del pubblico, il che per certo era il più importante.

Le costruzioni cominciate nel 1861 si compirono nel 1868 ed ora la città di Torino che più e più si abbella di grandiosi edifizi, fra i quali sono a notarsi il nuovo Palazzo Carignano, di cui terremo quanto prima discorso, e lo sterminato Tempio israelitico, avrà sempre maggiori titoli a trattenere lo straniero che vago delle bellezze dell'arte, percorre studioso la penisola Italiana.

L. Rocca.

---

(1) L'atrio della distribuzione dei biglietti rappresenta nel vôlto 135 stemmi a colore di altrettante città italiane disposti per gruppi, colla indicazione della loro distanza chilometrica da Torino; la sala d'aspettativa dei viaggiatori di terza classe ha nelle pareti vaste carte indicanti la disposizione delle ferrovie di tutta Europa; quella del caffè ristoratore è ornata di pregevoli stucchi dell'Isella il quale ne eseguiva pure parecchi nell'altra destinata alla seconda classe ove stanno due grandissime tempere rappresentanti Venezia e Roma, abilmente dipinte dal francese Desplechin, e il salotto di prima, si fregia di stupendi affreschi, ad imitazione dei celebrati arazzi italiani, in cui il prof. cav. Francesco Gonin, dipingeva la terra, l'acqua ed il fuoco, mentrechè gli ornati a prospettiva del vôlto sono opera del cav. Pasquale Orsi.

Pubbliche Esposizioni

DI BELLE ARTI

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO *

I.

Io che scrivo credo che se per far dell'arte ci vogliono molti ed accurati studi, per giudicarne, siano sufficienti un po' di sentimento ed una buona dose di osservazione. Perciò raccogliendo le impressioni ricevute nel visitare la mostra di Belle Arti di Torino, io farò di non esser altro che un giudice del sentimento e dell'osservazione; imperocchè abborro dai conoscitori ed amo percorrere da me le sale, arrestarmi ai dipinti, chiosarli a mio talento, ed uscir fuori con un'idea storta se volete, ma mia e solamente mia. — Sono così dolci le emozioni della paternità che non mi garba delegarle a nessun altro per quanta stima io faccia del di lui studio e del di lui ingegno.

Quest'anno nelle sale della Società Promotrice in Torino, si manifestò un fenomeno nuovo affatto nella storia dell'arte nostrana. — Avviso al pubblico. — È una scuola, una vera scuola di paesaggio che fa capolino a traverso l'innumere varietà di interpretazioni di quel sommo maestro che si chiama la Natura — è una identica impressione ricevuta da diversi artisti; è una nota uniforme che si vorrebbe mandata dalla ispirata e variévole arpa dei campi; è una parola che pronunzierebbero identica, a diversi ascoltatori, il cielo, le piante, la terra e l'acqua; è un colore che ribelle alle leggi naturali, durerebbe costante da informare di sè tavolozze diverse; sono in una parola, più artisti che vedrebbero tutti per un occhio solo e sentirebbero con un'uniformità sorprendente le proteiformi rivelazioni della natura, soggettive sempre.

E veramente, sotto a quei diversi nomi segnati a' piè della tela a chi ci gratti un pochino apparirà un nome solo, un nome caro all'arte e noto a tutti che la coltivino.

A me, che non so concepire una scuola in nessun ramo dell'arte, che vorrei ciascheduno padrone di sè, e libero interprete del vero, non so negarlo, riuscì di massima sorpresa codesto che dissi fenomeno nella storia della pittura nostrana.

Una scuola! Che cos'è una scuola? È l'intromissione, del giudizio altrui, dell'altrui sentimento, dell'altrui studio, della personalità altrui, nel mio giudizio, nel mio sentimento, nel mio studio e nella mia personalità — è una sostituzione di nomi o di persone, è una finzione che si traduce in una *capitis diminutio*, come direbbe Giustiniano, l'artista dei codici. — È una via più spedita forse, ma che non conduce a proda.

Un maestro studiò, osservò, sudò vent'anni, egli sorprese inavvertite armonie alla natura, le piante sue amiche gli hanno detto una parola e quella parola era un consiglio, le tinte si decomposero per lui vestendo la forma di boccettine di piombo, quella intraducibile poesia, che aspirò per tanto tempo seduto sul mobile scanno a trippiede, col reggibraccio in mano, col pennello orizzontalmente afferrato dai denti, in quelle ore d'ozio contemplativo e fruttuoso, quella poesia in cui c'entravano come elementi, il verde delle piante, le linee capricciose dei rami, i

profili delle montagne, il fumo dello sigaro, gli aromi della campagna, il brontolare di un moscone, gli antri che si indovinano fra le boscaglie, la memoria di qualche sorriso, il timore di qualche lacrima, la voluttà di qualche speranza; quella poesia che afferrò un giorno, inconscio di afferrarla, che gli apparve, sotto l'aspetto di una tinta, di una linea, di una sfumatura; quella poesia, può egli consegnarla ad altri? Dire all'eletto del suo ingegno al proprio discepolo: Guarda il metodo è codesto, lo può egli forse? Quella rivelazione che assunse per lui, un giorno, le forme di una linea, non avrebbe per altri, per lui stesso un'altra volta, vestite le apparenze di un colore?

Il discepolo potrà egli concepirli altrimenti che meccanicamente quella linea o quel colore? Egli conoscerà il risultato, non il processo delle idee, conoscerà l'effetto, non la causa, la genesi gli sarà ignota e non gli sarà dato di rendere una poesia, un'ispirazione, che non gli avvenne di sentir mai.

Una scuola di paesaggio! Si potrà insegnare come dalla combinazione di due colori, ne scaturisca un terzo, come, per rendere sensibili le distanze, convenga disporre geometricamente i punti cardinali del vostro quadro; ma nulla di più. La natura quale la vide il maestro, non è quale la vedrà lo scolaro. I sassi non muteranno, nè le piante, nè il colore dell'erba, nè il cielo, nè i casolari, ma l'impressione muterà.

Töpffer che ha scritto....... stiamo a vedere che tiro giù un cenno biografico del signor Töpffer!

Töpffer nel suo libro intitolato: *Réflexions et menus propos d'une peintre génevois*, fa un'ipotesi così lepida e vera che voglio riprodurla tale e quale, come quella che risponde esattamente alle idee che venni fin qui manifestando. Egli dice così:

Io raduno sotto la mia quercia venticinque artisti, valenti tutti ad un modo per ingegno e per sapere; e mostrando loro il mio asino che pascola nel prato, li prego a volermi dipingere il prato e l'asino: o fate dico loro, è un esperimento. Eccoli al lavoro ed eccomi possessore di venticinque copie di uno stesso modello. Strana anomalia! Non ve n'hanno due identiche, tutte differiscono le une dalle altre. Tutte differiscono, eppure il modello è un solo. V'ha di più, esse son tutte buone, piacenti, belle ad un modo, ma ciascuna sotto un aspetto diverso. Costì la forza, colà la freschezza; quella mi traduce le grazie di pochi arbusti che non avevo avvertite. — Eccone una, che mi rivela il mio asino eziandio. Certe morbidezze ignorate, certe ingenuità che mi fanno sorridere. — E pare che senza esser tanti Claudi, i miei pittori, procedettero tutti come Claudio. — Essi non copiarono nello stretto senso della parola, chè altrimenti d'un solo modello non potevano scaturire che venticinque copie identiche affatto.

Facciamo la controprova. — Io congedo ventiquattro de'miei pittori e montato sull'asino, ci prendo in groppa il venticinquesimo che rimane. Lasciando allora la prateria andiamo in cerca di altri orizzonti. È una frana, mezza rocciosa e mezza boschiva, poi un altro: è un gruppo di faggi che ripara alcune rustiche capanne: un altro! È una distesa lontana, dove i colli succedono ai colli, i boschi ai prati. Qua e là le nuvole proiettano sul terreno le mobili ombre. In ciascuno di questi siti il mio pittore si pose all'opera; ed ecco qui quattro differenti modelli ed uno stesso copista. — Strana anomalia! Le copie si assomigliano per mille lati. — Tutte sono buone, piacenti e belle ad un modo, ma tutte sotto lo stesso aspetto. Il mio pittore non ha dunque copiato fedelmente, chè altrimenti di quattro modelli diversi sarebbero scaturite quattro copie differenti.

L'unità del modello non implica quindi l'unità delle copie, e la diversità dei modelli non implica la diversità delle copie.

Tanto per la scuola di paesaggio.

E poichè siamo nel paesaggio vi ci voglio far rimanere, o signori che mi state leggendo; vi ci voglio far rimanere perchè amo l'ombra, le piante, il cielo, l'erba e le indecise lontananze piene di sogni e di misteri. Vi ci voglio far rimanere, perchè la pittura moderna assunse in ispecial modo questa forma di sviluppo, e tutte le esposizioni ne fanno fede; vi ci voglio far rimanere riserbandomi di parlar più tardi della Figura, del Genere e della Pittura storica.

È una questione difficile e delicata. Io ho in casa mia, una sala spaziosa ed alta, di cui le pareti vestite di stampati arabeschi di carta, mi gridano ad alta voce: siamo nude, abbiam freddo, siamo povere e monotone, ed io che le ascolto parlare a quel modo, vorrei poterle coprire di bei dipinti con tanto di cornice dorata. — E invece di qualche Venere rosea, o di qualche cappa di magistrato o di ferrei riflessi di un'armatura, ci vorrei metter là un bel paesaggio, perchè amo l'ombra, le piante, il cielo, l'erba e le indecise lontananze piene di sogni e di misteri.

Il paesaggio è la poesia intima, la poesia della verità, l'eliminazione di quanto è chiassoso; il paesaggio è la semplicità elegante, l'osservazione, il fantasticare della mente in un'ora di quiete. Una pianta, un profilo di montagne, un fiume che corre, una boscaglia misteriosa e tranquilla, quanta poesia non ti versano nell'anima! Al cospetto di una bella Venere, io rimango in asse, pensoso, percorrendone e carezzandone cogli occhi le morbide nudità ed i voluttuosi contorni, e una furia di desideri acri, intensi, mi assalgono l'anima e la guardo coll'occhio cupido, e e colla mente dò il sangue alle vene, il moto ai polsi, la fiamma allo sguardo, i sorrisi, i baci alle labbra, l'anelare frequente al seno e faccio viva la tela; perchè n'esca disciolta la bella donna dalle belle forme. — Guardo, ammiro, bramo, non penso, non erro, non creo. — Invece sono pochi pioppi alti e grigiastri; in fondo il bosco, più in fondo fra i tronchi la montagna, più in fondo ancora fra i rami il cielo. — Sono pochi pioppi che tremano sul fusto sottile e svelto e talune foglie malferme abbandonarono il ramo e caddero nell'acqua di un rivo che corre lento nel letto limaccioso, fra le sponde verdi per l'erba lunga e robusta. — Ed è una giornata d'estate, e il bosco proietta sull'erba dove io mi sdraio, un'ombra compatta e mi contende l'orizzonte lontano; ho il cielo sul capo, ho il silenzio d'attorno, se non che le cicale stridono al sole, e tutti i Tiziani del mondo, tutti i Raffaelli, tutti i Zeusi e gli Apelle, non mi saprebbero dipingere le belle visioni che mi sorridono e le Veneri trasparenti e lascive e le flessuose vergini nordiche, bionde, cogli occhi azzurri dallo sguardo lungo e malinconico che mi danzano a gara dinnanzi agli occhi che ho chiusi.

Il paesaggio! Quanta dolcezza mesta, quanti sensi indefiniti al cospetto di pochi arbusti e di tanto cielo! Sono colori pochi e parchi, nulla che si urti, nessun angolo, nessuna asperità; una tinta cerca l'altra e si perdono tutte e due. L'aria, tu la senti in faccia dapprima e poi la vedi lontana lontana, segnare le distanze fra i diversi profili; i profili crudi, recisi, tagliano con linee oscure il cielo e lo fanno più luminoso e profondo. E il poeta commosso, guarda, tace ed aspira il bello, e lo scemo non vede che una pianta verde e che un cielo azzurro, e siccome di piante verdi e di cieli azzurri trova abbondanza nel mondo, egli passa e non guarda, o dà una sdegnosa crollatina di spalle, coll'aria di chi dice: le son cose fritte e rifritte e che non vanno al cuore.

Lo so anch'io che la è una poesia più alla mano quella della figura. Prima di tutto chi guarda non ci ha a metter nulla del suo, ed è un gran chè. Il pittore ha fatto tutto lui ed il pubblico non può andar più in là, nè leggere nella tela l'animo ed i pensieri dell'artista. La figura è un'astrazione: io concepisco come il pittore dipingendo una Lucrezia canterelli un'aria del Barbiere. — Ma il paesaggio! La molteplicità infinita delle impressioni suscitate dalla natura, costituisce l'indole essenziale del paesaggio.

A me avvenne percorrendo le sale di un'Esposizione di sen-

tir soventi di simili esclamazioni: Com'è triste questo sito! Com'è fredda questa giornata! Ecco l'impressione dello spettatore. — L'artista ha copiata la natura; ma non ci ha messo nulla del suo? Badiamo alla storia dell'asino del signor Töpffer.

È un luogo chiuso; l'ultimo lembo di una collina a picco da un lato, una macchia dall'altra, il suolo è verde, il cielo è lontanissimo ed azzurro; e nell'aria c'è una tristezza che vi rende pensosi e l'occhio si affisa, la pupilla si dilata e stareste là delle ore seduti sull'erba a contemplare quelle linee e quei colori, e quelle linee e quei colori non li vedreste neppure immerso in contemplazioni più astratte e profonde.

È un albero, è un filo d'erba, è la rupe che si scoscende, è la macchia sinistra che vi tuffano in quel mare di pensieri? Chi lo sa? Forse è tutto, forse è nulla di ciò. Forse è una memoria che una disposizione fuggitiva di linee vi ha suscitata, forse è una nota lontana ed acuta, forse un soffio di vento. — E il paesaggio ha viva, parlante l'impronta dell'anima vostra.

Or bene, ecco lo stesso luogo chiuso, l'ultimo lembo della collina a picco da un lato, la macchia dall'altra, il suolo è verde, il cielo è lontanissimo ed azzurro; e vi pare che tutto sorrida di gioia. L'anima dell'artista cantava un inno d'amore, e la mano ed il pennello ne fermarono le note sulla tela.

Il paesaggio rimpetto alla figura, sta come la musica rimpetto alla poesia. I caratteri sono meno precisi, l'astrazione vi parla un linguaggio più acconcio, non essendo forzata a ricorrere alla stretta delle parole. Una figura ride o piange e perciò è necessario una sorta di meccanismo artistico, è necessaria una tensione diversa di alcuni muscoli. — Un anatomista invece della risultante, riso o pianto, non ci saprebbe vedere che un fuorviamento dalle norme generali d'ordine e di equilibrio. Nel paesaggio non è uno spostamento materiale di taluni oggetti, elementi del quadro, che imprima l'indole o gaia o pensierosa alla natura; è una inavvertibile armonia che non ha confini segnati, che non si rivela per mezzi plastici e che rende palese fino alle più minute sfumature l'impressione del pittore.

Ma il paesaggio appunto a cagione della sua indole indeterminata diede origine a diverse maniere di artisti che lo sentono e lo traducono in modo affatto disparato.

Non parlo di quei paesisti che plasmano la natura a loro talento e mi fanno assistere ai frenetici delirî di un pennello briaco, scambiando la pazzia coll'originalità. La natura qual è, è bella assai, perchè non s'abbia a crearne una nuova. Io voglio dire delle diverse interpretazioni della verità.

Me lo perdonino i signori fotografi; ma io penso che l'arte fatta coll'aiuto dei risolventi chimici e della camera oscura, si chiami mestiere. Io assisto maravigliando ai prodigiosi progressi della scienza, ma non è il senso estetico che sia commosso. La macchina fotografica, sarà sempre una macchina, e per conseguenza il fotografo un macchinista.

Perciò quando un pittore co'suoi mezzi artistici mi produrrà un risultato simile ad una fotografia, io dirò che i suoi mezzi artistici si chiamano utensili e che la sua è fatica gettata. — Sostituire la camera oscura, non è far dell'arte, è rubare il mestiere ai fotografi, ecco tutto. La natura non vuol solamente essere copiata, vuole essere interpretata. L'artista è un commentatore: egli che nelle superbe concezioni dell'idea, divinò il linguaggio delle piante e la parola dei venti, deve tradurre e rendere aperto al mio intelletto questo linguaggio e questa parola. — La pianta diventa un pezzo di legno e l'aria una combinazione di ossigeno e d'idrogeno, quando non valgano a suscitare in me una sensazione qualsivoglia.

Ciò dico perchè v'hanno taluni paesisti, pei quali la parola *verità* è una strettoia soffocante e che vorrebbero noverare le foglie tutte di un ramo per non perderne una e tutti i fili d'erba del prato, per non mancar di rispetto a qualcuno di essi.

Poniamoci in faccia ad un paesaggio, fatto dal sommo artista, e vedremo che quanto ci colpisce e ci fa pensosi, è il complesso, è l'intonazione, è il sapiente confondersi delle tinte diverse, sono le distanze e le grandi masse e non il minuto dettaglio e l'analisi microscopica. Ai vostri piedi l'erba è un filo, a dieci passi di distanza è un'ondulazione, a venti passi un colore; e a voi artista toccherà riprodurre il filo, l'ondulazione ed il colore. Il filo anch'esso, perocchè l'armonia stà appunto nello sfumare che fanno grado a grado le minute particolarità, fino a perdersi nell'uniforme complesso.

Un ramo di pittura affine al paesaggio è quello chiamato *pittura di genere*. Di essa è carattere precipuo l'osservazione ed il sentimento, merito essenziale la verità. — La pittura di genere porta seco l'impronta di un'epoca e sotto questo aspetto è pittura storica, ma il fondo su cui agiscono i personaggi è sempre la natura. — La posa accademica è sfrattata, il convenzionale eliminato affatto, la pittura di genere è la commedia che narra l'oggi diverso dal ieri e dal domani, è l'incarnazione di un momento.

Una riflessione che salta agli occhi a chi percorra le sale della nostra esposizione è questa: che la pittura storica anche essa tende a manifestarsi retta dalle norme medesime che regolano il paesaggio; e la particella congiuntiva fra le due è appunto la pittura di genere. Non è più l'effetto cercato ed ottenuto a gran colpi di scena, con accompagnamento di nembi e di tempeste. — Non più quel voler la natura partecipe delle passioni umane. Il cielo, il paese sono quali sempre si mostrano, l'uomo che s'agita e soffre e combatte, non rompe e non sconvolge l'ordine della legge eterna. — Le convulsioni dell'agonia di un eroe, fra la serena tranquillità degli elementi, quanta profonda verità non emanano!

L'esposizione di quest'anno segna, secondo me, un progresso nella totalità degli artisti, dei quali parlerò un'altra volta, facendo di applicare alle tele, le slavate teorie che venni di mano in mano svolgendo in questa prima chiacchierata.

Giuseppe Giacosa.

(*continua*)

(*) L'Esposizione fu aperta il 30 aprile e sarà chiusa il 5 giugno.

Le opere ammesse sono 370, le quali vanno distinte come segue: aquerelli 22 — pastelli, fusin, disegni a matita, litografici e su avorio 19 — a olio 299 — sculture in marmo 22 — in scagliola 3 — in avorio 2 — in terra cotta 1.

Le opere vendute al giorno d'oggi sono 67; delle quali 48 furono acquistate dalla Società Promotrice e le altre da parecchi soci, fra i quali giova citare le LL. AA. RR. il Duca di Genova ed il Principe di Carignano, nonche il Municipio di Torino.

Per difetto di spazio dobbiamo rinviare alla prossima Dispensa una lettera dell'egregio nostro collaboratore E. Di Sambuy, *contenente* Uno sguardo a volo d'uccello, *sulla Esposizione di Belle Arti attualmente aperta in Parigi, ed una* Rivista sull'Esposizione della Società Promotrice di Napoli, *pervenutaci da pochi giorni.*

ESPOSIZIONE PERMANENTE DELLA SOCIETÀ PROMOTRICE DI VENEZIA

Venezia « è uno stupendo sarcofago — tutto vi parla della passata grandezza nell'arte, tutto della presente miseria ». — Queste parole, che scriveva non ha guari un illustre, ci tornavano alla memoria visitando le sale della nostra Esposizione Permanente. Se togli tre o quattro lavori, v'è una tal povertà da scoraggiare il più illuso ottimista. — Due o tre belle opere in mezzo a molte di pessime; alcuni gioielli in mezzo ad un mondezzaio. Parleremo brevemente delle cose migliori, e incominceremo dalle statue del prof. Luigi Ferrari. Esse ci parlarono alla mente ed al cuore; in esse abbiamo trovata un'impronta di originalità, una squisita delicatezza di sentimenti; insomma vi abbiamo scorta l'arte nel più nobile ed elevato senso della parola. Secondo noi, è vero artista quegli che sente agitarsi nell'animo un profondo sentimento d'amore e una folla di forme e d'immagini: forme ed immagini dai contorni indecisi; raggi di una luce che si rifletterà nelle creazioni del suo ingegno; suoni indeterminati che renderanno una suprema armonia.

E tale ci sembra il Ferrari. Nato in un tempo in cui le fredde regole dell'accademia intorpidivano gl'ingegni anche i più eletti, egli non potè interamente liberarsi dalle pastoie scolastiche, ma seppe tuttavia produrre tali opere che segnano un vero progresso. Le sei statue ch'egli espone non sono per avventura le sue migliori, ma ci fanno conoscere, come disse l'egregio amico nostro Guglielmo Stella, l'artista, i suoi caratteri speciali, e, per meglio esprimermi, la fisonomia dell'ingegno suo.

Dinanzi all'*Angelo della risurrezione* noi abbiamo meditato lungamente. Noi non possiamo analizzare nè descrivere quella statua da cui traspare un concetto tutto celestiale: il bello non lo si dimostra, lo si sente. È ben vero che il panneggiamento è un po' convenzionale, ma v'è tanto raggio di poesia nel volto di quest'angelo da far dimenticare ben più gravi difetti. In quello sguardo rivolto al cielo, in quel severo sorriso che sfiora le labbra, in quel volto sidereo sono manifestate tutte quelle indefinite visioni che l'anima sógna, tutti quei misteriosi presentimenti, quell'iride affascinante di affetti che fanno palpitare il cuore. Inspirato al mito biblico, il Ferrari rappresentò l'Angelo seduto sovra un sepolcro, colla tromba in una mano, cogli sguardi rivolti al cielo quasi per aspettare il segnale del novissimo bando.

Altri due angeli in adorazione ci parvero belli, ma inferiori al precedente. Sono due testine da frà Angelico, alle quali nuoce una veste i cui dettagli sono curati con troppa minuziosità.

La preghiera del vedovo è una transazione tra il classicismo della vecchia scuola e la verità della scuola moderna: e a noi le transazioni, come in politica così in arte, piacciono poco. — Perchè involgere quella figura in un ampio mantello; perchè non vestirlo a bella prima modernamente? Forse temeva il Ferrari le severe recriminazioni dei pedanti, dei tiranni del pensiero e della forma? Noi ci permettiamo queste franche domande al Ferrari, perchè ammiriamo il suo ingegno, e conosciamo ed amiamo il suo animo nobile. Del resto la incertezza che si scorge in questo lavoro, scomparve anche nelle sue opere successive.

Ed uno dei suoi lavori in cui la potenza della fantasia va accoppiata allo studio conscienzioso del vero è una *Ninfa*, bellissimo marmo non ancora compiuto. È una donna dalle forme vaghissime, che in atteggiamento voluttuoso si china a raccogliere una ninfea. Innanzi a questa statua una folla d'idee ci passarono pel capo: il mondo pagano ci si richiamò alla memoria con tutti i suoi vizi, con tutte le sue grandi virtù; qui scorgemmo l'ideale della greca bellezza, e abbiamo cantata col Venosino la Venere terrena.

È una canzone di Orazio scolpita; è un sogno pagano reso nel marmo.

Qui il mondo pagano che affermava la terra; là il mondo cristiano che, assorto nella idea del cielo, nega la suprema voluttà della vita — qui una *Ninfa;* là il *Simbolo dell'innocenza.* Là il pensiero che si svolge in tutta la sua pienezza; qui la mente che vien ristretta entro angusti confini.

Il Ferrari volle esprimere il suo pensiero rappresentando una bambina sul cui volto traluce il divino candore dell'infanzia, colla mano appoggiata alla guancia e col solito giglio nel grembo. È un concetto assai comune; mettiam pegno che anche un mediocre artista l'avrebbe manifestato egualmente. E noi dal Ferrari vogliamo qualche cosa di nuovo, di originale, che si discosti dal convenzionalismo di scuola.

V'è mai accaduto, dopo aver ammirato lo spettacolo della fiorente natura, contemplando ridenti valli, feraci colline e laghi deliziosi, di mettervi per una strada erta, scoscesa e cupa? E non avete allora provato uno stringimento al cuore, un desiderio ardente di respirare l'aria libera, di rivedere la luce? Noi abbiamo provato lo stesso effetto esaminando le altre opere di scultura qui esposte, dopo aver ammirati i bellissimi lavori del Ferrari. Or ci verrebbe in taglio di sferzare senza misericordia certa gente, che, avendo carpita una fama, si crede lecito di fare qualunque stranezza le frulla pel capo, e ci dà dei ritratti, dei genii della scultura e delle madonne che sono un insulto all'arte ed al buon senso. Qui ci verrebbe il ticchio di dare una staffilata a certuni che credettero di ridestare l'arte antica senza averla compresa, e a certuni che ci danno dei soggetti storici che rendono l'effetto d'un apparecchio da palcoscenico; ma noi lasciamo questa gente nel limbo della meritata oscurità per accennare due modesti lavori, un *ritratto muliebre* di Ottone Trombetti, e un *busto* di Ugolino Panichi.

Quest'ultima opera ci rappresenta il *ritratto* di Nicolò Tommaseo, e vi si scorge nel volto tutta la maestosa e serena quiete di quell'uomo, sulla cui fronte i lunghi studii e le sventure lasciarono una traccia profonda.

La *testa di donna* del Trombetti è un lavoro un po' rozzo, ma che rivela una certa franchezza nel fare, una certa verità e un così bel rilievo nei piani da farci dimenticare qualche lieve difetto.

Il Dal Fabbro espose un busto di Rossini ed un bass orilievo lavori che danno a divedere un egregio ingegno; ma noi vorremmo che questo bravo giovane lavorasse con meno fretta, e si ricordasse che il prurito di fare vuolsi moderare col desiderio di far bene per durare.

Passando alla pittura, ci è grato di tributare una parola di sincero elogio a tre giovani, ai quali è serbato un lieto avvenire. Il Pick, il Zezzo e il Kirchmayer esposero alcuni quadretti nei quali c'è verità, affetto, disegno, colore, tutto insomma ciò che si richiede al vero pittore. Però il Pick in quella sua figura di donna in camicia che origlia ad una porta, e ch'egli intitolò la *Curiosità*, scade molto al paragone di un altro suo quadretto: *I due amici.* A noi la *Curiosità* sembra un avanzo d'accademia: quella figura che si raccoglie al seno la camicia è uno spediente per trovare un partito di pieghe, e questi spedienti li vorremmo una buona volta banditi.

Il Coen colla sua *Risposta amorosa* ci presentò un simpatico quadretto di corretto disegno e di buon effetto.

I paesaggi dello Stademann e del Ciardi poco o nulla lasciano a desiderare. Il primo espose un quadro che rappresenta una giornata d'inverno, e nel quale il cielo grigio, il ghiaccio e l'os-

curità solitaria del lontano orizzonte son rese con una verità ammirabile.

Il Ciardi invece ci trasporta nella parte meridionale d'Italia, e ci ritrae gli ampi specchi dei nostri laghi, i monti bruni e boscosi, gl'infiniti paduli e il cielo trasparentissimo. È inutile dire che il Ciardi rappresentò tutto questo con quella sua franca maniera di dipingere e con quella impronta simpatica che tanto distingue le opere sue.

« Bel pittore il Rotta! » ho sentito dire da molti innanzi al suo quadro l'*Ubbriaco*. Il voto pubblico è pel Rotta; ma noi, appunto perchè lo stimiamo, gli diremo che da lui ci attendevamo qualche cosa di più. — Noi non facciamo la critica del quadro dal lato tecnico, giacchè pochi meglio del Rotta sanno adoperare il pennello, ma quello che censuriamo in quest'opera è il concetto trito e ritrito. *Il dolore della vedova*, *Il conforto della preghiera*, *Il marito vizioso*, sono ormai merce da treccone; sono certi soggetti che vennero cacciati fuori a migliaia dalla fabbrica dei pittori di genere. Il voler moralizzare coll'arte è pensiero ormai ripudiato di chi ha fior di senno. Volete nella pittura, e in genere nelle arti del bello, uno scopo morale? Ma non vi pare che l'arte non vi dia abbastanza come arte? Quello strano e potente ingegno di Proudhon diceva che l'arte dev'essere soltanto *un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté* (1), e diceva bene e con pensato giudizio. Noi crediamo che l'arte, rappresentandovi il vero in tutte le sue manifestazioni, raggiunga uno scopo altamente morale. V'ha una pittura che si potrebbe chiamar naturale; essa non è il prodotto della scienza e delle regole, ma bensì dell'ispirazione alla natura, di quell'ispirazione che sfugge alle pastoie della pedanteria e delle convenzioni accademiche. Questa è la sola che dipingerà meglio al cuore ed alla mente gli splendori della natura e il carattere dei popoli.

Ed abbiamo detto questo al Rotta, perchè egli ha lo ingegno e l'animo di poter comprendere tutta la grandezza che è riposta in quest'arte. Ed abbiamo detto questo, perchè crediamo che questa sola sia l'arte che desti il sentimento del bello, che desti quel sentimento che noi proviamo innanzi alle bellezze del creato, al sorgere del sole, al melanconico tramonto.

Venezia, aprile 1870.

P. G. MOLMENTI.

(1) P. J. PROUDHON, *Du principe de l'art.*

CENNI BIBLIOGRAFICI ARTISTICI

L'ARTE NELLA VITA DEGLI ARTISTI

Ricordi storici di PIETRO SELVATICO

Il vero ingegno è proteiforme: e ne abbiamo splendido esempio in quell'autorevole scrittore che è il marchese Pietro Selvatico, il quale ha voluto e potuto amenizzare la storia delle arti, del bello visibile, che sono tanto e sì nobile patrimonio delle passate glorie italiane, sceneggiando e vestendo un poco alla romantica qualche singolare aneddoto tratto dalle biografie degli artisti celebri « che ponga in chiaro quale fosse l'arte nella vita di costoro, « qual parte prendesse la società al prodotto del loro ingegno, « con quale intendimento operasse, di quali mezzi materiali e « morali si valessero a renderle efficaci sullo spirito pubblico, « ed anche, quanto e come le debolezze inseparabili dell'uomo « influissero sul loro gusto e sullo svolgimento intellettuale « degli artisti ».

Il còmpito ch'ei si è proposto ognuno vede esser grave; eppure nell'incarnare il suo disegno egli ha saputo vincere di lunga mano la prova. Il libro recentissimo del valente scrittore, il cui nome suona di per se stesso un elogio, è uno dei più piacevoli e più istruttivi ad un tempo che ne sia dato di leggere. Otto racconti lo compongono, i quali toccano artisti di vario tempo da Giotto a noi, e costituiscono un volume di 526 pagine, nel consueto formato del diligente ed elegante tipografo Barbèra.

Non pochi lettori della vita dell'Alighieri sanno che Dante nel 1306, errando d'uno in altro luogo, recossi a Padova e quivi fece visita a Giotto, che vi stava dipingendo per Enrico Scrovegno la chiesa dell'Annunziata nel luogo ove già fu l'Arena. Questa pagina, riguardante il grande artista e l'altissimo poeta, ha porto il destro all'insigne scrittore di abbozzare la storia della patrizia famiglia degli Scrovegni, di toccare delle avarizie e delle usure di Reginaldo, il quale dichiarava l'oro potenza, forza e salute; e che morì maledetto dal popolo, che asseriva essere stata l'anima di lui visibilmente portata dai demoni all'inferno. Descrive inoltre l'autore la morte violenta d'un malfido servo dell'estinto, che tentava vuotar lo scrigno dell'usuraio detestato: poi narra d'Enrico (figlio ed erede di Reginaldo), che per tacere la sinistra fama delle brutte usure paterne, edifica la chiesa dell'Annunziata, ed è levato in voce di liberale e religioso. E qui l'opera di Giotto, qui la visita di Dante, qui una gioia cordiale fra que' due illustri e quattro discepoli del dipintore: la quale gioia si fa più bella al sopravvenire del famoso medico Pietro d'Abano con gran seguito d'alunni, e chiudesi poi colla pubblica festa religiosa e civile del 25 marzo, che fu un trionfo per Giotto e un'esultanza per lo Scrovegno.

Un secondo racconto è intitolato *Giovanni Bellini ed Alberto Durero*, o l'arte italiana e l'arte tedesca in Venezia nel 1505-1506; ed è una viva scena delle costumanze artistiche di quel tempo nella città di san Marco; del sincero affetto del caposcuola dell'antica pittura veneta pel più valente dipintore dell'antica scuola tedesca; e delle invidie e male arti dei deboli a danno e disperazione de' forti che hanno pura la coscienza.

Il terzo racconto, che s'intitola da *Michele Sanmicheli e Giorgio Vasari*, è una prova dei sospetti della Repubblica veneta, che puniva talora col duro carcere uomini dabbene ed innocenti, siccome avvenne pur troppo all'insigne architetto Sanmicheli di Verona; ma è una prova ad un tempo della sua mu-

nificenza, quand'era fatta accorta del proprio errore e persuasa dell'altrui merito. E qui si pare qual grande uomo fosse il doge Andrea Gritti, e come si amassero sinceramente il Sanmicheli ed il Vasari, i quali professando amendue l'architettura, ragionavano dell'arte loro con quella schiettezza che non è propria se non de' valenti.

Segue un quarto racconto, anzi un aneddoto, accennato dal Ridolfi nella *Vita di Andrea Schiavone*, sufficiente pittore dalmata, e svolto dall'illustre marchese con rara abilità. Il racconto accenna alle arti di certi taccagni speculatori, che fanno bottega sulle altrui fatiche, ma che pur talvolta trovano pane pei loro denti, ricevendo meritata lezione quando meno sel credono. Ed è questo il caso di mastro Rocco rigattiere, cui l'onorato artista Alessandro Vittoria tolse dalle unghie la preda che stava omai per ghermire, salvando il pesciolino affamato che correva all'amo traditore.

Viene appresso l'altro racconto, *Veronica Franco e Jacopo Tintoretto*, ed è un gioiello di concetto, di cuore e di lingua. È la pittura seducente di un'Armida a ventidue anni; adorna di lingue, di suono, di canto, di poesia, di pittura e d'ineffabile bellezza. Ma poichè a tutto questo prevale un ingegno scaltro e affascinante, non è a dire se nella erotica Venezia del 1574 nobili del paese e forestieri d'alto lignaggio ne fosser presi alla follia. Esempio Enrico d'Anjou, l'ultimo figlio dell'orgogliosa Caterina de' Medici, il fratello e successore di Carlo IX di nefasta memoria: esempio Marco Venier, che l'amò da prima di vero amore, poi le diede le spalle, spiacendole in lei quell'accendersi in molteplici fiamme; sicchè sposò a moglie la damigella Cecilia Priuli. A questa scossa la maga vincitrice fu vinta. Mutò aspetto, vestito, costume: fu tutta in opere di pietà; meno bella della persona, più bella molto del cuore. Nel rimesso suo stato le rimasero a conforto l'amicizia del Tintoretto suo maestro di belle arti, le sollecitudini d'una fida ancella e le lagrime de' meschini beneficati da lei. — Sublime lezione!

Ben diversa dalla Franco fu *Sofonisba Anguissola*, la vecchia e nobile pittrice, la prudente consigliera del fiammingo artista Antonio Van-Dyck, al tempo ch'egli stette in Genova nel 1620. Così l'ispirato dipintore ne avesse seguito gli ammonimenti; e non avrebbe sagrificato Isabella di Montejo alla spagnuola ferina gelosia del marito don Gonzalo, nè tratta egli la vita in pericolosi travagli!

Il settimo racconto è intitolato *Bernardo Strozzi*, detto il Prete genovese, il quale fatto frate per inganno, sostenne il carcere duro per aspra vendetta cappucinesca, e patì mille traversìe del corpo e dell'animo; e solamente fu sicuro dalla insistente persecuzione, quando le temute ali del leone di s. Marco lo protessero colla loro ombra.

Viene da ultimo *Ernestina la disegnatrice*, o un proverbio in azione: *impara l'arte e mettila da parte.* — Questo racconto, in cui ammiro la felice invenzione dell'autore (non avendo esso fondamento nella storia) è come il nastro della ghirlanda, la quale l'illustre autore ha saputo intessere. E chi se l'abbia fra mani e non ne gusti l'eletta fragranza, non ha sentimento per certo del bello e del buono.

SALVATORE MUZZI.

— Il marchese Marcello Staglieno ha pubblicata la storia dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, ricca di documenti e di alcune tavole ove si vedono incise le diverse medaglie coniate per premio agli alunni. I Soci promotori, in segno di benemerenza, offrirono all'autore una medaglia portante da un lato i simboli del patrio istituto e dall'altro la seguente epigrafe:

L'ACCADEMIA LIGUSTICA DI BELLE ARTI
AL SUO STORIOGRAFO
M. M. STAGLIENO
1869.

CRONACA

Genova. Notizie desunte da nostre corrispondenze.

Nell'oratorio di S. Pietro in Quinto, paese nella riviera orientale di Genova, eravi una pittura a tempera, su tavola a scomparti, rappresentante nel centro S. Teramo, i SS. Pietro e Paolo ai lati, di sopra, in forma semicircolare, la B. V. col Bambino e sotto a guisa di predella i miracoli di S. Teramo che apparisce ai naufraghi e di S. Pietro che passeggia sulle onde. L'autore ne è Pietro Bonacorsi e la tradizione dice che abbia eseguito questo quadro per voto, trovandosi in pericolo della vita in una fortuna di mare sopraggiuntagli in faccia a quel paese, mentre navigava a Genova. Il dipinto è eseguito con bravura e porta l'impronta della grandiosità della scuola di Raffaello, alla quale il Bonacorsi apparteneva. Non è perfettamente conservato, abbastanza però da potersi nell'insieme apprezzare. L'Accademia Ligustica di Belle Arti ne fece di recente l'acquisto e lo pagò a caro prezzo, ma in faccia a questo sacrifizio può andar lieta di averlo assicurato in patria, evitando così il pericolo che se ne andasse dove con danno e vergogna sono andati tanti altri e di aver riempiuta una lacuna nella sua collezione, che rappresenta la storia della pittura in Liguria, mentre mancava appunto di un'opera rilevante di colui che nel secolo XVI gli diede slancio ed incremento.

Mentre questo fatto è consolante per l'arte si va incontro al pericolo di un altro assai spiacevole ed è che in Genova essendo ancor vivo il dolore per la demolizione del famoso palazzo Sauli, in via Porta Romana, che era una gloria nostra, ora minaccia di venir deformato quello dei marchesi Spinola con una crudele amputazione. È questo, come lo descrive il Ratti, *mirabile per l'architettura assai nobile, per la vastità e per gli interni comodi, che migliori non si potrebbero desiderare in uno avvegnachè regio palazzo.*

Altri illustri scrittori ne parlarono con non minore encomio, fra quali il Lomazzo, ed il Rubens di antico ed il Gautier di più recente lo illustrarono nelle opere loro.

Non una amputazione, ma una completa demolizione della chiesa di S. Sebastiano è parimente minacciata. Ivi si ammirano preziosi affreschi di scuola genovese e dei migliori che facessero il Piola ed il Carlone.

Finalmente una terza minaccia riguarda la deliziosa passeggiata dell'Acquasola, opera del celebre Barabino e tutto questo in grazia d'una nuova strada che si vuol fare ad ogni costo in linea retta. L'Accademia Ligustica e la Società Ligure di Storia Patria hanno sporto in tempo utile le loro rispettose rimostranze, ma per mala sorte i fautori del rettilineo convertirono una questione d'arte in questione di partito e finiranno per questo con innalzare la loro vittoriosa bandiera sulle rovine dei patrii monumenti.

Y.

Parma — *Il primo Congresso artistico italiano* e *L'Esposizione di arti belle in Parma nel settembre* 1870, giornale ufficiale per gli atti, ecc., ci arreca le seguenti notizie, che ci affrettiamo a comunicare.

Chi ha veduto poco più d'un mese fa, la spaziosa corte del palazzo dell'Università degli studi, qual era, tutta quanta ingombra da rottami (con rincrescimento di chi presiede a quell'Istituto, ma senza aver modo di toglier lo sconcio) meraviglia ora, e compiace assai al contemplare quell'istessa corte, che va trasformandosi, quasi per incanto, in un elegantissimo giardino. Qua e colà ben disposte aiuole; nel mezzo una specie di ampio e tondo rialzo, attorniato da riparo di foggia rusticale, eppur graziosa; il qual rialzo, allorchè avvenga la Mostra artistica, sarà luogo dato a musicanti, che rallegreranno con soavi armonie i visitatori delle opere, nelle arti del disegno, che sieno esposte in quella occasion solenne. Qualche pianta già verdeggia nel giardino, ed allorchè, approssimandosi il tempo della Mostra, si vedrà il suolo variamente colorato da' fiori, e di questi farsi pompa anche in vasi; ed altre piante aggiugnersi, per certo

sarà spettacolo il più adatto ad una festa, in cui tutto vuol essere soavità e gentilezza.

Gaiamente tinteggiate le mura intorno intorno della stessa corte e l'atrio; e pur tinteggiati a nuovo, conforme si convien meglio ad una Esposizione, quale sarà la nostra, i corridoi; rabbellito insomma tutto quanto l'edifizio, ne verranno conseguenze, onde sarà dimostrato una volta di più come il bene sia produttor di bene, anche per indiretto. Infatti queste riparazioni, queste novazioni sì gradevoli rimarranno in beneficio durevole dell'Università degli studi: cotalchè un poeta direbbe che le arti graziose, ricevendo ospitalità nella sede delle scienze, rispondono al favore col lasciar care traccie di lor soggiorno.

Uniquique suum. Per una parte, il Rettorato ed i professori della Università mostraron tosto la più cortese e volenterosa dispostezza ad agevolare quanto il nostro Comitato esecutivo avesse stimato opportuno nell'allestimento del luogo; per altra parte, la benemerita Commissione, all'uopo eletta dal Comitato medesimo, non risparmia sollecitudini, affinchè, rimanendo nei mezzi suoi quali può farsi assegnamento, nulla si ometta di quanto appartiene alle possibili comodità, all'opportunità, al decoro. Ed in riguardo alla Commissione, a cui associossi l'egregio signor Michele Oranger (Direttore de' pubblici giardini della città), la cui valentìa è ben nota, abbiamo principal debito di gratitudine alla intelligentissima, infaticabile operosità dell'ottimo professor Luigi Bettoli.

Roma:

L'autore del celeberrimo gruppo S. Michele vincitore del Demonio, Scipione Tadolini, ha eseguito recentemente una statua che rappresenta Eva nell'istante in cui la voce del Creatore gli rimprovera il commesso peccato.

Seduta in mezzo all'erbe ed ai fiori, tiene la destra avvicinata al bellissimo volto, e colla manca si appoggia come persona che voglia rialzarsi. La testa che dinota a meraviglia lo stato d'interna angoscia, vôlta a dritta, veduta la statua dal punto di prospetto, ti presenta nitido il simpatico profilo. Tutta la persona è compresa dallo sgomento, dal cupo terrore in lei destatosi alla terribil minaccia che con voce di tuono ode proferir dall'Eterno.

Si scorge evidentemente la Donna che sente esser fatta segno all'ira di Dio. E per poco non ti sembra che la si voglia rizzare su i piè onde nascondersi colla fuga. Molti pregi racchiude l'esecuzione: le movenze sono semplici e naturali, fluida e ben intesa la lunga chioma, e le membra robuste sì ma leggiadramente eleganti, appalesano ad ogni tratto, le vestigia del bello e del vero.

URBINO — Festa anniversaria a Raffaello Sanzio.

Le feste celebrate il 6 scorso mese di aprile in Urbino a ricordare il 387mo anniversario della nascita di Raffaello, furono splendide per intervento di egregi personaggi, per immensa frequenza di popolo, per decoro di apparati, per il concorso della poesia e della musica associate in tanta ricorrenza. Vi accrebbe pregio in modo singolare il dono fatto dalla Congregazione de' Virtuosi del Pantheon di Roma, del calco del cranio dell'esimio artista, condotto entro carro trionfale ed esposto alla folla reverente e commossa.

Imbandierate le vie per ogni dove, un magnifico arco di trionfo, eretto dagli insegnanti e gli allievi delle diverse scuole, sorgeva presso la casa del sommo Pittore, cui ognuno accorreva a visitare; e mentre la sera una generale ed elegante luminaria vinceva le tenebre, nel Palazzo dei Duchi aveva luogo un grandioso trattenimento musicale, ove pur si dava lettura di un forbitissimo discorso filosofico dell'illustre P. Selvatico.

Il mattino del 7 poi nella Chiesa Metropolitana celebravasi alla memoria del divino Urbinate una messa funebre, del compianto maestro Luigi Vecchiotti, mirabilmente eseguita.

Il gentile pensiero di una così importante solennità fu dovuto all'Accademia sorta in Urbino all'oggetto di onorare la memoria dell'illustre concittadino; ad essa perciò, e in special modo al benemerito suo Presidente il conte POMPEO GHERARDI si debbono i più sinceri encomii.

L. R.

TAVOLE
della presente Dispensa

IN ATTENZIONE

Acquaforte di GIOVANNI QUADRONE, *da Mondovì.*

Qualchecosa di molto serio lo preoccupa. Forse il volo d'una mosca; forse il maestoso e cadenzato ambular di un pollo per l'aia; forse ha visto il padrone gettarsi ad armacollo il fucile da caccia.

Qualità distintive: una sgarbatezza incorreggibile, un appetito senza tregua, una bontà profonda, piena di mansuetudine, leale.

Quest'ultimo è il carattere che meglio lo separa dalla razza umana.

Del resto, il terror delle quaglie e delle starne, delle pernici e delle beccaccie. Potente perlustratore di solchi, di vigneti e di brughiere.

Ci vengono in memoria — contemplandolo — i versi dell'Odissea sul vecchio e fido Argo:

> Fiera
> Non adocchiava, che del folto bosco
> Gli fuggisse nel fondo, e la cui traccia
> Perdesse mai.

Argo trovò il canto d'Omero — questo bracco trovò un ritrattista — e valentissimo. Quale adunque fra i due cani vi suscita più invidia, lettori e lettrici? . . .

IMPRESSIONE D'ESTATE

Acquaforte di ERNESTO RAYPER, *da Genova.*

Sotto il nitido cielo, sotto la pesante caldura, non ha un palpito, non ha un soffio il denso fogliame — quà e là, i rami si stendono immoti, l'erba è di fiamma; — dovunque gli alberi o le siepi non disegnano una macchia d'ombra, vi opprime simile ad un incùbo la *flagrantis atrox hora caniculæ*, come la chiama Orazio.

Silenzio altissimo. Non altro, ad intervalli, che la nota secca ed insistente della cicala.

Nei tremoli vapori del fondo — sul tono vigoroso di alcune piante — si allunga in gialla zona un campo di messi; lo scorcio delle spiche, più innondato di luce, forma una netta e calda riga d'oro bianchiccio.

Sul primo innanzi, una figlia dei campi — una Cerere in veste di cotone — sta innoltrandosi verso le biade, sito pericoloso alle vergini; ci volge il dorso, possiamo quindi pensarla seducente come una Driade; — volto bruno e gagliardo, capelli di fuligine, occhio ardente e velato da lunghe ciglia, tumide labbra sitibonde di baci.

Le acqueforti del Rayper sono melodie — semplici e blande melodie campagnuole in cui la mente rinviene dolcezze misteriose, fantasmi e memorie, visioni ed orizzonti che la parola non saprà esprimere mai . . .

ANTICO CHIASSUOLO IN TORINO

Disegno litografico di PIO CAGLIERI, *da Torino.*

Conoscete i giorni di noia stanca e malata, i giorni lugùbri come la smorta faccia di un pazzo, — conoscete i giorni che si erra e barcolla — come un briaco — per le fosche viuzze, fumando senza voglia uno zigaro scottante e pestifero, borbottando fra i denti una bieca strofa di Musset o di Baudelaire? . . .

Conoscete i lastrici puzzolenti, le vecchie mura screziate di sucidume nerastro, gli archi nani delle porte, lo scialbo chiarore degli sfondi? . . .

Conoscete — agli svolti — le crepuscolari apparizioni di qualche forma femminile — incerta come una larva, frettolosa e taciturna come il sospetto? . . .

Comprendete voi la poesia tutta intima, tutta moderna che il Caglieri ha versato nel suo maschio disegno? . . .

Il Caglieri è discepolo del Fontanesi; — egli combatte in mezzo a quel fermo e giovane gruppo che tanto irrita i nervi a certi gufi dell'arte — e che fra poco — noi ne sentiamo certezza — vedrà la bandiera delle sue lotte diventar la bandiera del suo trionfo.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.
Gerente LUIGI POMBA.

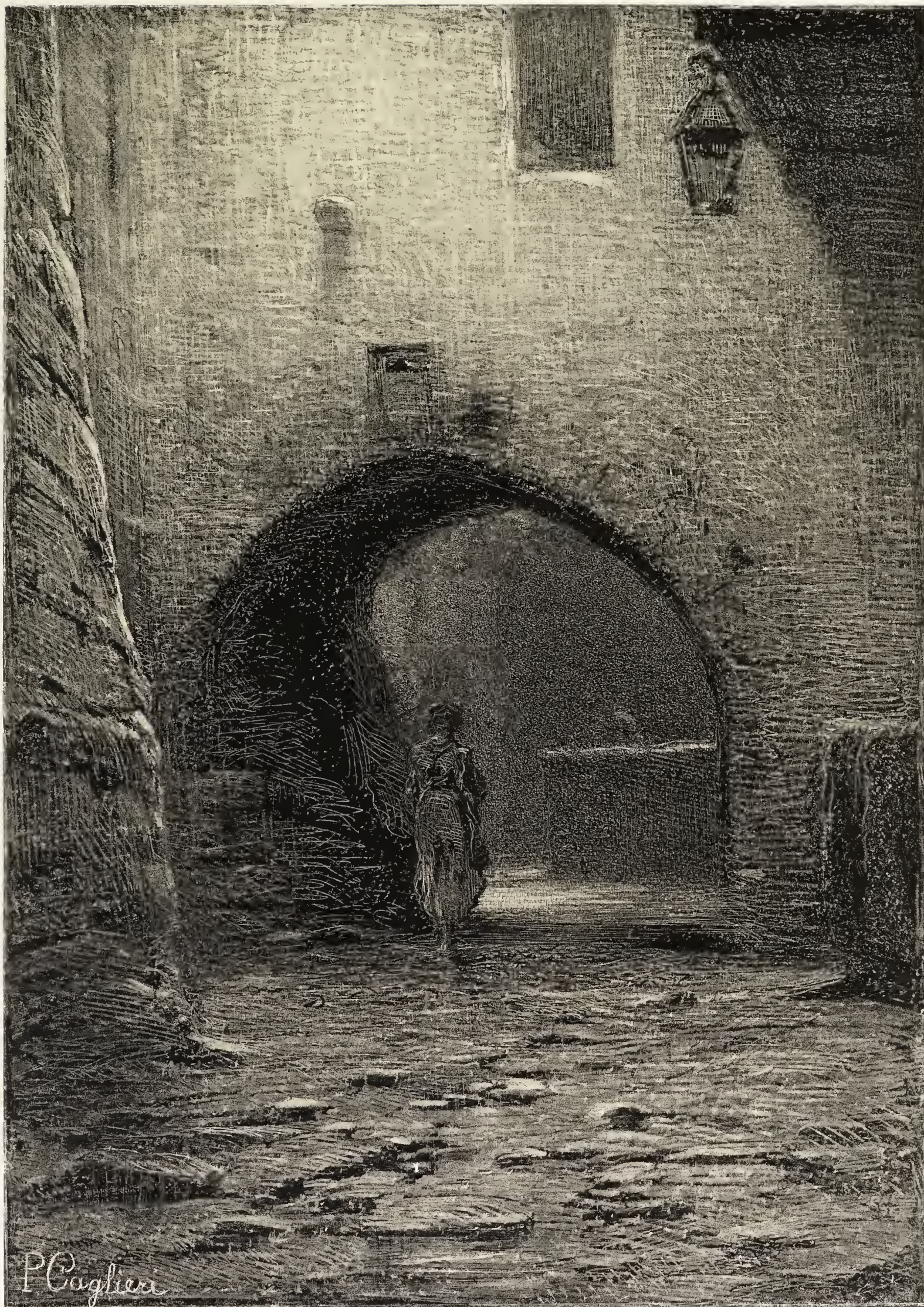
Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

Gte Quadrone inc.

C. Lovera imp.

IN ATTENZIONE

Rayper Ernesto inc. C. Lovera imp.

IMPRESSIONE D' ESTATE

Torino Lit Flli Doyen.

ANTICO CHIASSUOLO IN TORINO.

L'ARTE IN ITALIA

Arte Contemporanea

ESPOSIZIONI CIRCOLANTI — PROPOSTA

Di giorno in giorno si accosta l'epoca del Congresso Artistico in Parma. Occorre perciò provvedere con sollecitudine a disporre quanto può convenire all'attuazione del progetto già enunciato sin dall'anno scorso in questo Giornale, e quindi ripetutamente espresso, di trovar modo cioè di organizzare un sistema di Esposizioni Artistiche *circolanti* sul fare di altri paesi, procacciando per tal guisa un utile singolare agli Artisti ed all'Arte.

Tutto ciò però non si potrà ottenere altrimenti che con uno speciale accordo preso tra le varie Società Promotrici, essendo indispensabile anzitutto che dalle medesime si provvegga ad una successione progressiva, con intervalli di tempo, nelle varie esposizioni annuali, scansando il difetto di quelle contemporanee, o quasi, per cui si toglie a molti la possibilità di presentare i proprii lavori in più luoghi.

E la cosa si farà possibile ove le Direzioni delle dette Società Promotrici esistenti in Italia, vogliano inviare al detto Congresso ciascuna un suo delegato con speciali poteri, sicchè venga a formarsi quasi una Commissione cui spetti fissare le norme del Regolamento, il quale, ottenuta in seguito la sanzione delle rispettive Società, venga a formare la base delle venture Esposizioni.

I punti a stabilire, a parer nostro sarebbero i seguenti:

1° Accordarsi perchè mediante reciproche concessioni o si anticipino o si ritardino le esposizioni attualmente contemporanee, all'oggetto di farle l'una all'altra successiva:

Ora per esempio in maggio si fecero quelle di Napoli, di Trieste e di Torino: da prima per più mesi non se ne fece alcuna. E perchè, come già si è detto altra volta, non aprire quella di Napoli nell'inverno, mentre che il rigor della stagione non è di ostacolo a una pubblica mostra, e maggiore intanto affluisce colà il concorso dei forestieri?

2° Organizzata la rotazione, assegnare la durata delle Esposizioni in modo che dal fine di una di esse vi abbia sempre tempo a incassare le opere d'Arte e spedirle alla città in cui deve farsi quella successiva:

3° Stabilire moduli a stampa da trasmettersi colle necessarie indicazioni, da una Società all'altra:

4° Cercare di ottenere dalle Società Ferroviarie grandi agevolezze per il trasporto delle casse, cosa facile al certo, dacchè l'invio si farà *simultaneamente* e si potranno caricare interi vagoni:

5° Formare il Regolamento da approvarsi da tutte le Società. In esso, oltre le varie altre norme che saranno giudicate opportune, converrà determinare un qualche sistema acconcio a prevenire il pericolo che si facciano circolare opere di poco merito artistico, col lasciare per esempio alle Direzioni delle Società il diritto di escludere quelle che s'avrebbe giusto timore di credere non potessero trovar mai acquisitori; poi fare i moduli per la contabilità di ciascun artista, ponendo a suo carico le spese di incassamento e di trasporto delle sue opere da una città all'altra, ritenendo poi il tutto sulla somma ricavata dalla vendita, insieme col dritto competente alla Società venditrice.

Questo è l'embrione di ciò che potrà concertarsi dai singoli rappresentanti delle Società, forniti ognuno di speciale mandato; e ove un po' di buon volere, come non è a dubitarsi, spinga tutti ad un fine, certo è che si verrà ad ottenere ciò che a prima vista pare piuttosto quasi impossibile che non soltanto difficile ad eseguirsi.

Noi intanto per parte nostra crederemmo forse non inopportuna la disposizione seguente, per cui si potrebbero fare otto esposizioni successive entro l'anno, durevoli ognuna per lo meno un mese, assegnando però giorni 45 per il tempo necessario al collocamento e alla spedizione.

Questo è un primo progetto. Maturino le varie Società le reciproche loro convenienze e pensino essere necessario, per quanto è possibile, che le opere facciano un viaggio progressivo e non saltuario.

Del resto, come già dicemmo sta ai delegati poi il discutere e il definire.

Ecco intanto l'epoca progettata per le varie Esposizioni.

dal 1° gennaio	al 15	febbraio .	Napoli
16 febbraio	a tutto	marzo . .	Firenze
1° aprile	al 15	maggio . .	Torino
16 maggio	a tutto	giugno . .	Genova
1° luglio	al 15	agosto . .	Bologna
16 agosto	a tutto	settembre .	Milano
1° ottobre	al 15	novembre .	Verona
16 novembre	a tutto	dicembre .	Venezia

Con questa combinazione rimangono tuttavia escluse le Società di Trieste, Roma, Parma, Padova e della Sicilia. Quelle, perchè le opere vanno soggette a dritti doganali, queste, perchè di assai minore importanza, e circoscritte ad azione quasi puramente locale della provincia.

Nulla osterebbe però a che, procacciate dalle medesime le esposizioni in quel tempo che più parrebbe convenevole, si spedissero di poi le opere rimaste invendute a quella Società cui loro sarebbe più acconcio per prender quindi le mosse alla successiva rotazione.

Tutte queste osservazioni e proposte preliminari si pongono, come già abbiamo detto, per iniziamento della utilissima intrapresa. Le prendano a maturo esame le Società Promotrici, cui si spediranno (estratte dal presente Giornale) a questi giorni, e procurino di farsi rappresentare infallantemente al Congresso di Parma.

Colà da saggia e matura discussione emergeranno quelle disposizioni che solo potranno dar vita all'idea vagheggiata da tanto tempo e che, ove questa opportunità venga meno, non potrà forse attuarsi più mai.

L. Rocca.

Pensieri
SULLA PITTURA AD ENCAUSTO, AD OLIO
ED A TEMPERA

II.

Egli dunque comincia con una inesattezza grandissima, dicendo che nella mia opera finisco col concludere che tutto il trovato dell'illustre fiammingo non consisteva già *nell'usare combinati olii più o meno seccativi*, bensì nell'adoperare l'olio puro e non manipolato, mentre io dissi costantemente che il perfezionamento introdotto dal Van-Eyck consistette nell'aver sostituito agli olii cotti ed esorbitantemente ispessiti, l'olio crudo e naturale. Ciò poi che accresce la mia maraviglia è il vedere che nella stampa si variò il carattere alle parole *combinati* e seguenti, per cui sembra che tali realmente sieno le mie parole; e più ancora il soggiungere: *il che significa senza neppure le preparazioni necessarie a ridurlo essiccante.*

Nè meno erroneo è, a parer mio, il chiamare *mio favorito* l'olio naturale, ed il soggiungere più avanti che il mio lavoro è una *apologia dell'olio naturale.* Chiunque abbia letto quella memoria sa che in essa ad altro non mirai che a mettere in chiaro in che cosa consistesse il trovato del Van-Eyck: e siccome questo consistette nell'abbandonare l'olio cotto e ricotto e reso denso come un vischio, adoperato sino allora, sostituendo ad esso l'olio crudo e naturale, così accennai questo fatto, ma senza mai nulla aggiungere, perchè non era mio scopo lo scrivere un trattato di pittura, ma solo di chiarire un punto di storia. Anzi nel rispondere all'Eastlake, il quale obbiettava sembrare che il Van-Eyck abbia posta della vernice nei proprii colori, dissi (pag. 55): « Il gran passo, la vera novità sta nell'aver sostituito l'olio naturale all'artifiziato; ed il mescolare alcun poco di vernice nei colori macinati ad olio (se pure è vero che Giovanni usasse far ciò), non costituisce che una delle tante minime modificazioni del nuovo sistema, ad un dipresso come l'aggiungere alquanto di miele alle tempere di colla o d'uovo ». E più avanti (pag. 60): « A noi pare che volendo ritenere l'aggiunta della vernice nei colori del Van-Eyck, non si possa prescindere dall'ammettere che l'olio da esso adoperato fosse puro e naturale, acciò i colori avessero quel grado di scorrevolezza che è indispensabile alla buona pittura ». Ai quali detti feci susseguire la nota n° 20, qui in calce integralmente riportata (a), la

(a) Noi pure siamo d'avviso che Giovanni meschiasse della resina ne' suoi colori, abbenchè ciò non venga accennato da alcuno antico scrittore. Nella quale opinione siamo indotti, non

quale sin dalle prime parole smentisce l'appunto fattomi adesso. E rispondendo direttamente al M. Selvatico, così mi espressi alla pag. 67: « Cogliendo poi « la opportunità, che quello scrittore replicatamente « accenna alla sorprendente finezza di esecuzione del « Van-Eyck, noi lo invitiamo a provarsi a dipingere, « facendo uso dell'olio preparato col metodo di Teofilo « o di Cennino, od anche con l'OLEUM PRECIOSUM « della ricetta del Codice di Strasburgo, da lui ripor- « tata, aggiungendovi una conveniente dose della « vernice di sandracca o mastice, indicata nel codice « stesso, ovvero di quella di ambra, fatta secondo la « ricetta del codice del Museo Britannico, od anche « di quella insegnata da Teofilo, e vedere se è capace « di raggiungere la finitezza del Van-Eyck ».

Giudichi ora il lettore qual base di ragionevolezza e di logica siavi nelle parole che mi riguardano nella riportata nota apposta al succitato articolo.

Il Marchese Selvatico è, senza dubbio, uomo di molti talenti e vastissime cognizioni, per cui pochi al pari di lui sono in grado di dettare opere utilissime in fatto di Belle Arti, ove si limiti alla parte storica ed estetica di esse. Ma egli pure è del seme di Adamo; e qualora dimentichi la sentenza del Venosino: *non omnia possumus omnes*, e si arrischi ad entrare in un campo estraneo a' suoi studi, od a giudicare di opere che non esaminò abbastanza, si espone, al pari di tutti noi, al pericolo di prendere degli abbagli. Infatti i varii errori di massima disseminati nel precitato articolo non ponno derivare che dal non essersi esso a sufficienza occupato della parte tecnica dell'arte, parte noiosa e che esige altri studii e continue esperienze; come pare che provengano dal non avere pacatamente esaminati e ponderati l'opuscolo del Deon, e quel miserabilissimo Manuale del Forni gli sperticati elogi che ad essi profonde. Il M. Selvatico, scrittor d'arte, non può ignorare, oltre il Deon, anche il Montamy, il De Burtin, il Merimée, il Prange, il Toussain De Seus, il Lejenne, il Bouvier, il Lefort, il Dreme, il Bayer, il Marcucci, ed altri minori scrittori di ricette. Or bene: apra codesti scrittori, li confronti col Manuale del Forni, e troverà non essere questo altro che una copia od una traduzione materiale di quelli, eccettuato quando piglia qualche granchio nel tradurre. Come può egli dunque lodare a quel modo un tal Manuale, in cui tutto è empirico, nel quale non si rende giammai ragione di ciò che si prescrive, e si suggeriscono senza distinzione pel caso medesimo acidi, alcali, alcoolici, e sostanze di nessuna attività? Nel quale per ammollir le aridissime croste oleose, che talora riscontransi sui quadri, si propone di spargervi della polvere di steattite, che non ha altra facoltà che di assorbire, e per pulire i freschi si suggerisce il vino greco, le patate cotte, le cipolle e l'urina? E facciasi attenzione, che nel mentre porta a cielo il Manuale del Forni, non degnasi nemmanco di accennare l'altro mio lavoro intitolato: *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, che stampai in Milano nel 1866, nel quale, se non altro, avrebbe trovato alla pag. 360 una ricetta, dalla quale cavai partito per suggerire di porre la vernice d'ambra nei colori macinati con olio di noci, acciocchè non si alterino punto, ed acquistino subito lo smalto ed il brio degli antichi dipinti. La qual cosa sta in aperta opposizione all'esser io l'apologista dell'olio puro.

Nè ciò è tutto. Nulla v'ha di più lodevole che una critica giusta, spassionata, leale e dignitosa. Ma se non è tale, cessa di essere critica, e diviene provocazione. Egli è quindi perciò che non posso associarmi al M. Selvatico, il quale, senza alcuna distinzione, dichiara che gli odierni dipinti sono *rincresciuti di tono*,

perchè ce lo dicano il Ridolfi, uomo dotto sì, ma non versato nella chimica, nè l'Eastlake[1], le di cui congetture non ci persuadono, e nemmeno il Merimée, abbenchè uomò in questa materia assai autorevole; ma perchè ciò era voluto dalla natura delle cose. Già osservammo nel rispondere ad Emerich David, che la storia delle invenzioni ci addita come sempre a gradi e non a sbalzi si arrivò alla desiderata meta. Ora il passaggio dall'olio cotto e manipolato al crudo e semplice era un salto troppo grande perchè fosse tentato, essendochè il consiglio di manipolar l'olio non poteva venire che dalla falsa supposizione che l'olio naturale non fosse a sufficienza seccativo da per se stesso. Giovanni fece vari esperimenti per migliorare la fabbricazione della vernice: sembra quindi, che mentre occupavasi di quella d'ambra (poichè tutto induce a credere, che la resina adoperata da Giovanni fosse ambra) gli nacque il felice pensiero di provare se l'olio puro, misto ad alquanta ambra disciolta, bene si prestasse alla pittura; ed avendo trovato che ottimamente vi si presta, adottò quel sistema per pitturare. Così a noi par di vedere; e probabilmente quel gran maestro, pel suo meglio, visse nella falsa credenza, che quell'aggiunta fosse necessaria, poichè dall'esame delle opere antiche della scuola fiamminga, olandese, renana e veneta, a noi sembra poter ricavare, che solo qualche tempo dopo di lui si cominciò ad adoperare l'olio totalmente puro, e quindi a perdere quel non so che di cristallino che tende allo smalto, e che distingue in modo speciale le antiche produzioni ad olio. E questa conseguenza era ben naturale, poichè quella trasparenza e durezza, che, artisticamente parlando, chiamasi *smalto*, deriva dalla resinificazione dell'olio, la quale con assai maggiore facilità e più completamente accader deve allorchè venga determinata ed aiutata dalla presenza d'una resina tanto dura e trasparente come è l'ambra. Ed a riconfermarci nella credenza che i Van-Eyck mescolassero della vernice nei loro colori, concorre anche la freschezza somma delle loro tinte, che nessuna alterazione subirono nel lungo giro di oltre quattro secoli. Imperciocchè, avendo noi fatte moltissime sperienze intorno ai mezzi di ristaurare i quadri, abbiamo osservato che i colori macinati con olio di linseme purificato, ovvero di noci naturale, ma filtrato, qualora venga ad essi unita una sufficiente dose di buona vernice di copale, o di mastice, si conservano inalterati al pari che quelli disciolti nella vernice pura, ma son di questi più trasparenti; mentre i colori stessi, stemperati nell'olio solo, in breve si alterano ed anneriscono e divengono opachi, come ognun sa. La qual freschezza medesima delle tinte dei Van-Eyck indica al tempo stesso, che la vernice da essi unita ai colori era d'ambra, perchè essa sola ha la proprietà di non ossidarsi giammai, come rilevasi dai molti lavori antichi, tuttor lucentissimi e trasparenti, mentre tutte le altre resine, non esclusa la copale, in breve tempo si ossidano, divenendo totalmente opache.

opachi nelle ombre, vuoti di pasta, e giunge fino a dire che quelli di coloro che hanno *fama di buoni coloristi, appena finiti si accostano di molto alla lucida armonia degli antichi; ma scorsi un po' di mesi, il dipinto s'abbruna, le ombre perdono trasparenza, lo smalto si vuota, e ne rimane un quadro che* PAR COLORATO COL FANGO. Io non posso assolutamente ammettere che le opere del Morelli, dell'Ussi, del Bertini, e dei ritrattisti Capalti e Gordigiani, per tacer di tanti altri, e lasciando in disparte gli oltramontani, fra i quali pure v'hanno artisti di altissimo merito, sieno meritevoli di tanto disprezzo (*a*).

Io non ebbi la bella sorte di vedere alcuna opera degli artisti veneti e friulani tanto lodati dal M. Selvatico, nè mai prima d'ora ho inteso pronunciare il nome loro od accennare alcuna loro opera. Pur non di meno non mi costa alcuna fatica il credere che il sistema di abbozzare a tempera e finire ad olio possa rendere anche ad essi quei felici risultati, che il sistema stesso rese un dì ad alcuni grandi maestri veneti ed anche lombardi (*b*). Se il M. Selvatico mi avesse fatto l'onore di leggere il succitato mio Manuale, saprebbe che da moltissimi anni io mi dedicai allo studio dell'arte di trasportare i dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro. Fu dunque precisamente nell'eseguire di tali operazioni, che potei acquistare la certezza di quel sistema. Imperocchè m'avvenni non solo in opere del Cima da Conegliano, e del Palma il vecchio, ma ben'anco di Gaudenzio Ferrari, nelle quali, viste da tergo dopo essere state spogliate della tavola e della imprimitura di gesso, appariva chiarissimo l'abbozzo eseguito a tempera. E da quell'epoca (e son molti anni) non cessai di consigliare quel sistema, che accurate osservazioni mi fecero accorto essere stato seguito anche da Paolo, e più di tutti dal Tintoretto.

(*a*) Ci sembra meritevole di speciale attenzione il fatto che, mentre fino ad ora furono giudicate degne di maggior plauso quelle opere di pittura nelle quali eravi smalto e trasparenza, e che si studiò ed affaticò moltissimo per raggiungere nuovamente tali doti che ravvisansi nei primitivi maestri, ora, da parecchi Pittori moderni, si fanno studi, esperienze e voti per trovare un nuovo genere di pittura che si scosti affatto da quella ad olio, e sia totalmente priva di smalto e di lucido, a un di presso come l'affresco de' moderni, allegando che in natura non v'ha nè smalto, nè lucido.

Ecco una novella prova che quaggiù sulla terra tutto cambia, e le idee ed i gusti più d'ogni altra cosa!

(*b*) Che questo sistema possa riuscire utile, specialmente pei quadri di grandi dimensioni, è cosa che ammisi già da gran tempo: ma che sia una condizione *sine qua non* per poter ottenere l'effetto degli antichi dipinti veneziani e fiamminghi, come vorrebbe far credere il M. Selvatico nel recente suo lavoro *L'Arte nella esposizione di Padova nel* 1869, è tale una esagerazione che fa spuntar le risa sul labbro di chiunque vide ed analizzò dipinti antichi di qualsivoglia scuola. E se il sig. Caratti riuscì a bene fu perchè *abbandonò* non *le vecchie tecniche della pittura*, bensì le moderne, *ritornando*, almeno in parte, *alle buone pratiche dei vecchi coloritori*.

Già lo dissi: allorchè vergai la succitata Memoria non ebbi punto in animo di dettare un trattato di pittura, come non l'ho adesso; e fu appunto per ciò che allora non *mi dimenticai*, ma omisi d'indicare quali fossero, a mio avviso, i cattivi metodi di dipingere ad olio, e quali i buoni, e che ora mi astengo dall'entrare in troppi particolari intorno al dipingere ad olio (*a*). Tuttavia onde non lasciare all'intutto senza risposta l'osservazione dell'egregio Marchese, non esito a rispondere che le buone pratiche usate, non dai soli veneti, ma da tutti i primitivi pittori d'ogni scuola, sono, a parer mio: 1° il macinare i colori con olio di linseme o di noci, crudo e naturale, o tutt'al più filtrato, onde toglierne quei corpi estranei che vi si mischiano assai facilmente. 2° L'unire ai colori, o nell'atto di macinarli o posteriormente, della vernice d'ambra o di mastice fuso a fuoco nell'olio. 3° Il dipingere sempre sopra un'imprimitura di gesso o d'argilla bianca temperati con colla animale. 4° L'attendere che l'abbozzo sia perfettamente secco prima di ridipingerlo. 5° Il seguire la massima di Tiziano, il quale diceva: *vorrei che l'oltremare costasse come la biacca, e la biacca come l'oltremare*. 6° L'improntare con colori di corpo, dai quali però ne fossero esclusi taluni (come a cagion d'esempio certe terre gialle chiare) i quali si conservano sempre opachi. 7° Il lavorare con sicurezza non tormentando di soverchio l'opera propria con continue titubanze. 8° Il velare con colori trasparenti, essi pure macinati ad olio, e contenenti della medesima vernice. — Tali erano, a mio avviso, le buone pratiche dei vecchi coloritori, e per conseguenza le cattive son quelle che ad esse si oppongono, ed in ispecial modo l'abuso della biacca, tanto più che è ben difficile l'averne, a' dì nostri, di veramente buona.

Ho detto di sopra che da molti anni non cesso dal consigliare il sistema di preparare i quadri a tempera, e finirli ad olio. Ora debbo soggiungere che il movente di tale consiglio è ben diverso da quello che lo suggerisce al M. Selvatico. Imperocchè, mentre egli propone quel metodo unicamente onde ottenere forza, vivacità e durevolezza, io lo suggerisco principalmente per sollecitare il lavoro e risparmiar tempo. Ecco dunque che anche intorno a questo punto mi trovo d'opinione diversa da quella dell'illustre scrittore padovano, il quale dice che *il dipingere in olio prevalse alla tempera, perchè troppo lenta a condursi bene*. È noto il fatto, che allorquando molti pittori furono invitati a presentare i loro bozzetti onde scegliere il migliore per eseguire il gran quadro

(*a*) Parmi che a maggior ragione si potrebbe dire che il M. Selvatico *dimenticò* di addurci i motivi pei quali predica ora la pittura ad olio (benchè sopra preparazione a tempera), mentre pochi anni or sono voleva che si abbandonasse intieramente l'olio e si adottasse l'encausto, cioè la pittura a cera.

della crocifissione per la scuola di S. Rocco in Venezia, nel breve tempo in cui gli altri apprestarono il bozzetto, Giacomo Tintoretto fece il quadro grande. Si esamini ora quel capolavoro, non meno che i molti altri del medesimo che esistono in detta scuola, e si vedrà chiaro come la luce del sole, che furono eseguiti a tempera e solo finiti e velati ad olio. Come mai, se non fossero a tempera, vi sarebbero certe pennellate lunghe talora più di un braccio, quali si distinguono in quelli che stanno nella sala terrena, e specialmente in quello che rappresenta l'incontro della Vergine con S. Maria Elisabetta? Confesso la verità che non so comprendere come un uomo tanto colto come il M. Selvatico possa aver creduto che la pittura a tempera sia più pigra di quella ad olio. Come mai il Tintoretto avrebbe potuto produrre un così sterminato numero di opere colossali, senza il sussidio di un metodo più spicciativo dell'ordinario? Potrebbe forse un pittor scenico dipingere ad olio un telone, nel tempo medesimo che lo dipinge a tempera? E facciasi osservazione che qui trattasi, non di pitture a tempera di genere finito, ma di abbozzi che devono essere finiti ad olio. Se nella scorsa estate avesse al pari di me frequentato lo studio del commendatore Bertini, il quale condusse a tempera molti quadri per una chiesa di rito greco in Trieste, avrebbe veduto che non vi impiegò la quarta parte del tempo che sarebbe stato necessario per condurli ad olio. E giova osservare che quei dipinti non sono punto trascurati, e che hanno una forza ed un vigor di tinte che pareggian quelli ad olio, e di più che sono brillantissimi, nè punto giallognoli, quantunque abbia strettamente seguito il precetto del Cennini, il quale dice: *Ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rossume d'uovo e ben temperati, sempre tanto rossume quanto il colore che temperi.* Basta osservare quelle candidissime biancherie, quei vivacissimi azzurri, per ricredersi dall'idea che il torlo d'uovo ingiallisca i toni.

Altra cosa per me pure inesplicabile è il vedere che per sostenere che i pittori veneti usavano preparare a tempera le loro opere, non citi mai il Tintoretto, che è colui che usò di un tal sistema sopra più larga scala, e viceversa si ostini a voler far credere che lo usasse Tiziano, nessuna opera del quale ne porge il menomo indizio. E ciò che più ancora accresce la mia meraviglia è il vedere, che a conferma del suo dire cita i quadri di Tiziano già della galleria Manfrin di Venezia, ed ora a Pietroburgo, non meno che quello recentemente acquistato dalla galleria degli Uffizii in Firenze, i quali tutti sono evidentemente abbozzati ad olio, e che giunge persino ad alterare le parole del Boschini. Imperocchè quel bizzarro scrittore non dice già che Tiziano FERMATI *gli abbozzi, li voltava al muro,* ma bensì che *dopo aver* FORMATI *questi preziosi fondamenti, rivolgeva i quadri alla muraglia.* Così nella *breve Istruzione* premessa alla sua guida intitolata: *Le rieche miniere della pittura veneziana.* E perchè lo squarcio, nel quale trovansi le indicate parole, parmi assai importante, come quello che nel suo complesso proverebbe tutto all'opposto di ciò che ne ricava il M. Selvatico, credo far cosa grata al lettore, riproducendolo letteralmente qui in calce (*a*), trascritto dalla edizione del Niccolini, Venezia, 1674. Singolarissima poi trovo l'osservazione che, se quelli (abbozzi) fossero stati ad olio, non c'era bisogno di *fermarli* perchè non potevano cancellarsi, quasicchè le pitture a tempera abbisognino di essere *fermate* e risvolte contro il muro acciò non si cancellino.

(*Continua*).

G. Secco-Suardo.

(*a*) Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto: poichè i suoi pennelli sempre partorivano espressioni di vita. Mi diceva Giacomo Palma, il giovine (così nominato per distinguerlo dall'altro Giacomo Palma, detto il vecchio), che pure anco ebbe fortuna di godere degli eruditi precetti di Tiziano, che questo abbozzava i suoi quadri con una tal massa di colori, che servivano (come dire) per far letto o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabbricare; e ne ho veduti anch'io de' colpi rissoluti, con pennellate massiccie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per mezza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello tinto di rosso, di nero e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, e in ogni modo questi simili abbozzi satollavano i più intendenti di modo, che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrare nel pelago della Pittura. Dopo aver **formati** questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia, e ivi li lasciava alle volte qualche mese, senza vederli: e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico, medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, o soprabbondanza di carne, raddrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse presa attitudine disconcia mettendolo a luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria, che potesse rappresentare il bello della natura e dell'arte: e dopo, fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso: e di quando in quando poi, copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, nè mai fece una figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, nè ben aggiustato. Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avvicinandosi alle mezze tinte, ed unendo una tinta con l'altra; altre volte con un striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava riducendo a perfezione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava per verità, che nei finimenti dipingeva più con le dita, che con pennello.

Archeologia

LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI

Nell'articolo pubblicato in questo giornale sopra il Museo d'archeologia in Milano, è dimenticato un fatto, del quale non fe' cenno neppure il signor Belgiojoso in una sua memoria intorno ad alcune antichità milanesi.

Completiamo la storia.

Fra le attribuzioni dell'Istituto di Scienza e lettere era pur quella di vegliare alla conservazione e alla illustrazione dei monumenti archeologici. Pertanto ad esso deferivano le quistioni su tale soggetto i privati non men che il Governo, il quale conservava l'abitudine dell'antico regno d'Italia di valersi dei corpi scientifici dovunque potessero giovare a pubblici servigi, anzichè lasciarli sussistere in mera forma inattiva. Quando, dopo la rivoluzione del 48, l'Impero Austriaco cercava ammodernarsi, istituì a Vienna una Commissione per conservare e illustrare monumenti storici, e sono conosciuti e lodati i volumi che essa pubblicò. Ossesso, com'era allora, dall'idea dell'unificazione, voleva che a quella Commissione facessero capo gli studi di tutto quanto l'Impero: e in tale concetto domandò si nominasse un membro nella Lombardia, e uno nella Venezia, per corrispondere con quell'istitute.

Noi non esitammo a mostrargli l'assurdità di questo assunto, perocchè uno qualunque delle nostre provincie offrirebbe maggior messe che non un intero degli altri regni: non potersi attuare le intenzioni del Governo se non esigendo una commissione speciale pel Lombardo-Veneto, la quale avesse corrispondenti in ciascuna provincia, e fosse provveduta d'un fondo suo proprio per la ricerca, la conservazione, il ristauro dei tanti monumenti artistici ed archeologici, e per pubblicarne le illustrazioni.

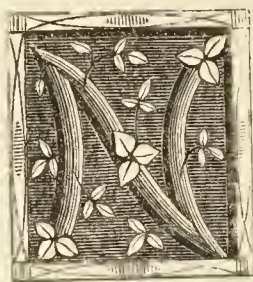
Restò convinto dalle nostre ragioni il Governo centrale, e domandò gli si presentasse un regolamento all'uopo, affidandone l'incarico alla presidenza delle due Accademie di Belle Arti a Venezia ed a Milano. Della Veneta era capo allora il marchese Selvatico, notissimo cultore e scrittore di tali materie; della Milanese vacante la presidenza, ne esercitava gli uffizi il segretario.

Sia per la modestia propria dei migliori, sia perchè conoscesse che all'Istituto di Scienze e Lettere apparteneva un tal compito, a questo comunicò l'incarico e si nominò una commissione mista dove entravano Mongeri, Bertini, Biondelli, Cantù. Stesero essi un regolamento, al quale si conformò pure l'Accademia Veneta, dove si divisarono i modi di compilare una esatta descrizione de' monumenti di ciascuna provincia, di conoscere immediatamente ogni nuova scoperta, di riparare ogni deperimento, di sorvegliare tutti i ristauri, di far una pubblicazione, mediante la quale gli studiosi fossero certi di conoscere quanto di nuovo o d'importante occorresse, il che non è possibile ottenere da articoli sparpagliati su fogli di diverse provincie e di variate materie.

Il regolamento, con qualche modificazione, aveva avuto il consenso superiore ma la sopraggiunta rivoluzione ne impedì l'attuamento. Nella tornata della Camera Elettiva del 22 aprile passato il Ministro disse di star pensando i modi più opportuni alla conservazione de' monumenti « a cui è annesso l'onore nazionale non solo ma a cui vanno congiunti anche interessi positivi ed economici di primo ordine ». Aggiungeva: « Codesta è tutta una materia da ristudiare » e: « Io ho fisso nell'animo la necessità di una legge per determinare i modi di conservazione degli oggetti d'arte, e per regolare gli scavi archeologici e le restaurazioni artistiche ».

Se anche è sistema il non valersi più de' corpi scientifici, mantenuti dallo Stato e stipendiati per far nulla, e che pur devonsi presumere composti di persone competenti e conosciute, non sarà forse superfluo il rammentare che altre volte questa materia fu studiata, e che i risultati stanno negli archivi.

C. Cantù

LA MADONNA DI VALLOMBROSA

Nella quarta dispensa del corrente anno, a facciata 53 e seguenti, abbiamo pubblicato un articolo accuratissimo, accompagnato da varii documenti, a dimostrare l'autenticità di un quadro attribuito a Raffaello, ed ora appartenente al sig. Verity.

Ora ci giunge da Ginevra un opuscoletto estratto dal *Journal de Genève* delli 13 e 14 scorso aprile, con cui si cerca di provare che la preziosa copia della Madonna del Cardellino (poichè oggimai è posto fuor di dubbio che detta copia sia stata realmente eseguita dal sommo Artista) appartiene al signor Gustavo Revilliod, distinto poeta e possessore di una collezione di opere d'arte in Ginevra.

Come e quanto sia grave la quistione, ognun ben lo vede, nè sta a noi il deciderla. A sostegno di sua tesi, il possessore ginevrino fa osservare che il suo quadro è su tavola, come doveva essere, mentre l'altro del signor Verity è su tela. E questi accenna che fu fatto trasportare sulla tela per impedire il maggior guasto della screpolatura esistente nella tavola, mentrechè nel dipinto rimane pure il segno di detto guasto, a testimonio della sua autenticità.

A ogni modo, dal punto che niuno dei contendenti può presentare quanti documenti autentici valgano a provare la provenienza dell'opera dall'epoca in cui fu dipinta, a noi pare che niun mezzo vi sarebbe migliore per cercar di conoscere la verità, come quello di confrontare le due copie coll'originale esistente in Firenze.

Senza tante, e forse vane discussioni, la presenza simultanea dei dipinti darebbe agio ai profondi conoscitori dell'arte di giudicare, e forse in modo inappellabile, a chi spetti la fortuna di possedere un così raro gioiello, interamente, o quasi, dipinto dall'inarrivabile discepolo del Perugino, e così avrebbe fine l'ardua, e forse insolubile quistione.

L. Rocca.

ARTE
APPLICATA ALL' INDUSTRIA

DELLA SCUOLA D'INTAGLIO
IN FIRENZE

SEBBENE ormai sieno generalmente avvertiti i vantaggi che emergono dall'applicazione dell'arte alle industrie, nulladimeno io credo non doversi dismetterne dal parlarne quantunque volte se ne presenta propizia occasione. Imperocchè mentre ognuno di leggieri si persuade che la istruzione popolare del disegno grandemente contribuisce a determinare il gusto che viene applicato alle varie industrie, ciò nondimeno non tutti si convincono della utilità di accrescere e incoraggiare questo utile insegnamento, e molti credono che le scuole di disegno delle Accademie di Belle Arti possano del tutto suplire al bisogno. Tali scuole furono e sono vantaggiosissima istruzione, nè mai perduto sarà il danaro impiegato nel renderle più numerose e perfette, ma però fa d'uopo convenire che desse non possono nè debbono soddisfare a tutte le esigenze dell'arte, e specialmente di quella che viene applicata alle industrie. Per un tale insegnamento occorrono scuole più modeste e speciali, ma non per questo meno bene dirette, e quanto più queste saranno numerose e sparse, e tanto più se ne avvantaggerà l'educazione del popolo. Tutti coloro i quali invece che alle grandi arti della scultura, della pittura e della architettura, si vorranno e dovranno, per mancanza di mezzi adeguati, dedicare alle più modeste ma non meno utili arti dell'intaglio, della tarsìa in legno, dello stipettaio, dell'orafo, del cesellatore in metallo e pietra, del litografo ed altre consimili, più agevolmente s'indurranno a frequentare scuole preparatorie di disegno ornativo e modellato, anzichè attendere alle altre scuole accademiche, ove soventi volte la solennità delle forme poco giova al maggior numero degli alunni. Le Accademie di Belle Arti dovrebbero essere destinate a formare gli artisti superiori, mentre le scuole, di cui faccio menzione, dovrebbero invece educare quella numerosa falange di artefici, la quale senza l'aiuto del disegno, sarà sempre condannata all'umile condizione del mestierante.

Ma perchè queste scuole elementari di disegno possano realmente riuscire efficaci a coloro che intendono applicare l'arte alle industrie, fa di mestieri di essere grandemente cauti nella scelta degli insegnanti, conciossiachè se veramente vuolsi imprimere il gusto del bello alle industrie, è indispensabile che questo gusto sia veramente sentito dal maestro, se vuolsi che sappia trasfonderlo negli scolari. E se i maestri non sono stati educati alla vera scuola del bello, ma saranno invece meschini imitatori di tipi non puri, non potranno infondere negli allievi che gusti depravati, atti soltanto a deturpare le industrie cui venissero applicati. Le più umili arti in Italia hanno i loro modelli dei tempi più belli dell'arte, giacchè anticamente i più nobili artisti non isfuggirono dall'esercitare qualunque professione con il più grande amore, e Benvenuto Cellini mentre attendeva al Perseo, non sdegnava fare un'umile chiave, o una impugnatura di ferro per un pugnale.

I popoli che in fatto di progresso industriale ci hanno di gran lunga divanzati nella via della civiltà, ci hanno insegnato, nè si ristanno dall'ammaestrarci, come debbono incoraggirsi tutte quelle istituzioni che hanno per oggetto diretto d'infondere principii artistici e scientifici alle industrie e ai mestieri. Essi hanno perfino additato quali sono i veri modelli che meglio possono perfezionare il gusto degli artefici. E siccome la maggior parte di questi esemplari sono derivati dal genio Italiano, e sono venuti a cercarli fra noi, così sarebbe grande vergogna la nostra se risparmiassimo cure e conati per non seguir l'esempio di quei popoli che tanto guadagnarono da queste savie applicazioni. Ma disgraziatamente, giova pur dirlo, in Italia si grida a squarciagola, *istruite il popolo*, *fondate scuole*, *aprite biblioteche popolari*, — ma ogniqualvolta poi per iniziativa di qualche generoso si fonda qualcuna di queste istituzioni benefiche, e si chiede anche la più meschina sovvenzione per alimentarle, il fervore si raffredda, e la filantropia va sfumando in vane declamazioni. Esempio recente di ciò ne sia la *Scuola preparatoria d'intaglio e altre arti professionali*, la quale non è altro che la *Scuola degli intagliatori ebanisti e legnaiuoli*, che fino dal 1869 fu fondata in Firenze, e che ora meglio costituita ha assunto un titolo più adatto all'insegnamento che ivi vien dato.

Questa scuola sorta per iniziativa privata e per mensili sovvenzioni di *una lira*, nel suo primo anno di esperimento ebbe i più soddisfacenti risultati, e malgrado le sue meschine risorse potè chiudere il suo anno economico con un discreto avanzo di cassa, come meglio dissi altravolta in questo periodico (Vedi dispensa X. Anno 1869 p. 162) quando furono riportate le cifre esatte degli assegnamenti della scuola, e altri particolari che qui sarebbe superfluo il ripetere.

Ma quello che però non può farsi a meno di replicare si è che ad onta di moltissime cure datesi dal nuovo Consiglio direttivo della Scuola (1), nulladi-

---

(1) Il nuovo Consiglio Direttivo è così composto:
Presidente Comm. Carlo FENZI, Deputato.
Vice-Presidente Conte Comm. D. C FINOCCHIETTI.
Direttore Cav. Prof. Niccola COLLIGNON.
Economo Cav. Annibale LEVERA.
Segretario Cav. Antonio MARIANI.
Consiglieri Cav. Prof. Emilio BECHI — Cav. Antonio PAVAN — Luigi FRULLINI — Egisto GAJANI.

meno anche in quest'anno non si sono di nulla avvantaggiate, ma anzi in parte sono andate peggiorando, essendo mancato il soccorso della Provincia, la quale, con grande sorpresa, per ora è rimasta sorda alle dimande avanzategli.

Il Ministero di Agricoltura invece ha con uguale generosità sovvenuto alle strettezze economiche della Scuola, ed ha con nobili e cortesi parole grandemente incoraggito i suoi fondatori. Malgrado questa penuria di mezzi finanziarii il solerte direttore con il chiarissimo professore di disegno Pasquale Leoncini, coadiuvato graziosamente dal giovane ingegnere Luigi Fioli per il disegno lineare, hanno dato tale impulso all'insegnamento da doversi augurare uno splendido successo al concorso che verrà fatto alla fine del prossimo settembre.

La scuola è frequentata giornalmente da buon numero di alunni, e perchè anche nei dì festivi possano avere occasione d'intervenirvi, fu pensato dal sottoscritto di fondare una piccola libreria, la quale unita ad una raccolta di stampe e fotografie potrà servire di utile ricreazione artistica agli alunni che vorranno profittarne.

Si pensò poi di fare a giusti intervalli qualche conferenza scientifica onde meglio rendere profittevole l'insegnamento giornaliero.

Tutto questo bensì potrebbe prendere più ampie proporzioni se le risorse della scuola non si limitassero a circa 150 *lire mensili*. Questa umile cifra sarà la più convincente prova che tutti prestano l'opera loro gratuitamente, e che anche il professore Leoncini che riceve una assegnazione, può dirsi impunemente che disimpegna il suo uffizio laborioso più per semplice amore all'arte, che per mire venali. Tutti sono animati dal migliore spirito, ma per ora il paese non ha corrisposto, come si sarebbe bramato, a far meglio sviluppare questa ottima istituzione, la quale ad eccezione di pochi tristi *che mai non fur vivi* cui piacque denigrarla, riscosse da tutti parole di plauso e di encomio. Ma l'entusiasmo delle parole è troppo povera risorsa a una istituzione che meriterebbe ben altri più validi e positivi soccorsi!

La indifferenza apatica colla quale sono state accolte non solo questa, ma molte altre nuove istituzioni educative proviene in gran parte dal falso concetto che alcuni hanno dell'insegnamento popolare, che si vorrebbe quasi esclusivamente promosso ed aiutato dal Governo, dalla Provincia e dal Municipio senza che i privati si dovessero occupare affatto di esso. Altri invece, ed io fra questi, sono invece di avviso che la maggior parte dell' insegnamento elementare popolare dovrebbe emanare dalla iniziativa privata, senza escludere però il soccorso governativo e municipale, il quale dovrebbe limitarsi all'assegnare i locali e concedere qualche straordinaria sovvenzione per casi imprevisti. Le scuole sarebbero montate con molto minori forme esterne, l' insegnamento sarebbe più spiccio e meno vincolato da una congerie di programmi, sempre argomento di serii imbarazzi pei maestri ed alunni, la spesa sarebbe assolutamente minore e i risultati più soddisfacenti. Nè queste asserzioni possono chiamarsi gratuite, conciossiachè subordinate a fatti indiscutibili che ci presentano alcune scuole elementari d'iniziativa privata, le quali con umili risorse apportano più vantaggi all'insegnamento di quelli che non ne scaturiscono da molte scuole regie e municipali più lautamente provviste.

E una di queste scuole private è certamente quella dell'intaglio testè menzionata, la quale colle sue umili risorse somministra giornalmente per undici mesi dell'anno insegnamento gratuito ad una numerosa schiera di alunni che esce di là già capace a modellare e ad esercitare nella officina l'arte prescelta. Simili fatti non hanno bisogno, io credo, di grandi commenti, ma però è utile che siano divulgati perchè ovunque si sappia che, sebbene a piccoli passi, pure anche fra noi si cammina, e si fa qualche cosa che può servire di nobile esempio ad altri più coraggiosi cittadini ad occuparsi della educazione e istruzione popolare.

Le scuole di arti professionali fecero buona prova in Torino, Milano ed altre cospicue città italiane, nè giova credere che possano riuscire meno profittevoli in una città culta e civile quale sempre è stata Firenze, ove sono vive tuttora le antiche tradizioni del bello artistico che la fecero un giorno chiamare l'Atene della Italia. Ora che le sue sorti sono cangiate per politiche vicende, urge che dessa si dimostri degna del grado che le venne assegnato, e che nulla trascuri per mantenersi a livello del!e sue più illutri consorelle.

Le attuali condizioni finanziarie del regno, preoccupano troppo vivamente tutte le menti degli italiani per poter nutrire grandi speranze, che in tutto questo rimescolìo di cose, e questo generale dissesto economico, si possa confidare di vedere convenientemente provvisto alla sorte di private scuole d'insegnamento popolare. Ma si avverte però, che le condizioni nostre si faranno sempre peggiori, se il paese non si adopera a tutt'uomo, in tutto quello che può fare da sè, a migliorare il proprio stato e a educare più che può al lavoro le masse popolari. Fa d'uopo pensare a sviluppare le maggiori risorse possibili, se meno vorremo sentire le enormi gravezze che il Governo impone giornalmente, e queste risorse si otterranno sempre maggiori se sapremo svolgere le ricchezze generali, creare nuovi rami d'industrie, e imprimere loro quel gusto artistico che più agevolmente le renderà capaci di sostenere l'estera concorrenza.

Un paese industrioso non è mai povero; specialmente se alle proprie industrie sa applicare con giusto criterio l'impronta del bello, che è sempre l'emanazione privilegiata dell'arte.

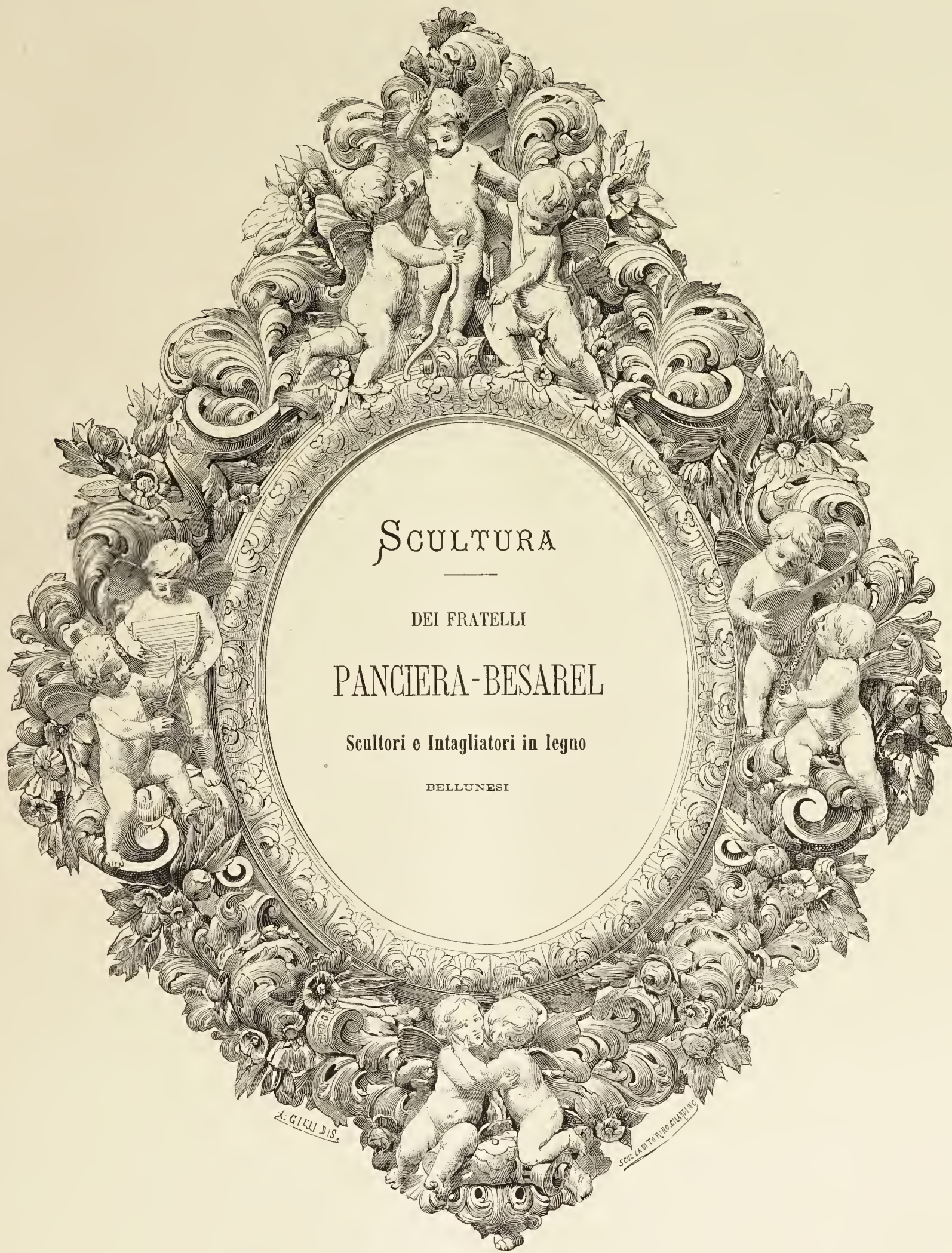
D. C. Finocchietti.

SCULTURA

DEI FRATELLI

PANCIERA-BESARAL

Scultori e Intagliatori in legno

BELLUNESI

Nella stessa guisa che Siena da varii secoli si mantiene cuna privilegiata di abilissimi intagliatori in legno, così nella provincia di Belluno il piccolo paese di Zoldo dall'epoca del Brustolon ad oggi quasi si compiace a presentare una eletta schiera di artisti che ad imitazione di quel chiarissimo loro conterraneo, scelgono il legno come materia più acconcia a riprodurre i più ardui e svariati disegni.

I fratelli Valentino e Francesco Panciera detti Besarel per distinguersi da altre famiglie dello stesso casato che vivono in Zoldo, fino dal 1861 furono apprezzati per valentissimi artisti dal Giurì della Esposizione Italiana, per avere esposte stupende opere in legno.

E fino da quell'epoca la loro reputazione andò sempre crescendo, e gli procacciò segni non dubbi della pubblica estimazione. —

Abbenchè questi fratelli nutrano entrambi una certa predilezione per il legno, come materia che più agevolmente si presta a riprodurre con maggiore prontezza le vivaci ispirazioni della loro mente, nulladimeno essi trattano pure con grande abilità il marmo; ma lasciando che altri si assuma l'incarico di parlare di queste speciali loro opere, io mi limiterò a dire poche parole di due loro importantissimi lavori in legno, cioè la gran pala da altare di Valentino, e la cornice di Francesco, che furono esposte e premiate nell'ultima Esposizione Parigina (*).

Amore ed Armonia formano il soggetto della ricca cornice di cui presentiamo il disegno, e che fu eseguita da Francesco Pancera Besarel per commissione del nobile signore Luigi Sernagiotto di Casavecchia per collocarla nella sua villa alla Crocetta di Montebelluno nell'alto Trevigiano.

Questo distinto lavoro in legno che ottenne nel 1867 a Parigi il suffragio degli intelligenti, e il premio di quel Giurì internazionale, indica a chi si faccia ad osservarlo, quanto giusti furono quegli apprezzamenti.

La disinvolta maniera con cui sono trattate le figure degli amorini atteggiati a leggiadre movenze, la ricca ed elegante composizione dei fiori e fogliami che formano la massa della cornice, depongono della grande abilità dell'artista, che ha saputo vincere le più grandi difficoltà della scultura in legno, eseguendo un disegno che senza essere confuso è però estremamente complicato.

Non è questa la prima volta che il nome dei Fratelli Panciera Besarel viene consegnato in queste pagine, e nella dispensa del Giugno (1869), il chiarissimo Marchese Pietro Selvatico si piacque illustrare con nobili e adatte parole un altro cospicuo lavoro in legno di uno di essi.

Nè qui si arresteranno le occasioni di dover nuovamente parlare di questi valenti artisti, i quali ricevendo sempre importanti commissioni di svariati lavori, sanno utilmente profittarne per viemeglio rivelare i progressi dell'arte da essi caramente diletta.

D. C. Finocchietti.

NB. Conviene rettificare un errore sulla personalità giuridica di questi artisti, che occorse nel 1861 e si ripetè eziandio nell'ultima Esposizione di Parigi. Ignorandosi completamente che fossero fratelli, e trovando che gli oggetti dell'uno erano designati col nome di *Valentino Besarel* e quelli dell'altro con quello di *Francesco Panciera*. Fu ritenuto che nessuna parentela esistesse fra loro, e furono ciascuno premiati con quei due nomi distinti. — Essendo io pure caduto in questo errore, era ben giusto che dovessi rettificarlo alla prima occasione, che mi si fosse presentata.

(*) *In un prossimo numero si darà in queste colonne la riproduzione della Pala d'altare, e la relativa descrizione.*

Pubbliche Esposizioni

di Belle Arti

Società Promotrice in Napoli

I.

Chi per avventura abbia voluto tener dietro alle mostre d'Arti apertesi al pubblico in vari anni in questa Città mercè i propositi generosi, e la perseverante abnegazione della Società Promotrice, deve aver notato i tanti ostacoli che la dovette superare per essere in grado, in poco volgere d'anni, di mostrarsi al cospetto dell'Europa affrancatrice della vergogna che artefici corrotti e corruttori avevano inflitta alla patria di Salvator Rosa.

Gli Atleti della scuola moderna Napolitana gridando forte all'orecchio dei giovani abbandonati al ticchio mitologico o greco di qualche classico pedante dell'Accademia, potettero, riunirli come in una sola e concorde famiglia per ricondurre il gusto del pubblico sul retto sentiero, allora punto che gl'interessi commerciali acquistavano gradatamente la prepotenza d'un principio universale.

Noi oggi siamo lieti di constatare i bellissimi successi della Società Promotrice, che raccomandiamo all'attenzione di quei generosi cultori intenti a spiare amorosamente i passi dell'Arte italiana serbata a rimontare quandochessia quel piedistallo di granito d'onde riverberò cotanta luce sull'universo.

Non è da far meraviglia però se avvi tra noi chi, rinnegando se stesso, si sbraiti a rinnegare le glorie del proprio paese.

Da qualche anno il suolo d'Italia rivela l'esistenza d'un ospite malefico e roditore i suoi più utili prodotti, le locuste.

La via percorsa dal micidiale insetto piacque a taluni, e con propositi da Caino ne vollero seguire le tracce, si compiacquero imitarne la voracità, gridando al crescente tralignamento dell'Arte Napolitana. Essi però, meno fortunati delle locuste, roderanno se stessi perchè la terra dello Zingaro e del Ribera imbandirà il banchetto ai trionfi dell'arte del quale verranno animosamente respinti, non potendo le menti ineducate elevarsi ai grandiosi concetti che immortalano le tele e i marmi. Dalla vasta ed altissima sala del refettorio dei Domenicani, la Società trasportava i suoi penati nelle sale a terreno del Reale Istituto di Belle Arti.

Per i Minossi destinati allo strapazzo ed alla critica velenosa un tale operato diede occasione a bassissimo commento. Eppure cotale idea ci parve non concepita a capriccio.

Nell'Istituto succennato compiesi il tirocinio che prepara gli ingegni al nobile arringo delle arti. Quante cure si sono spese per rialzare a più belli destini l'intero organismo del logoro e crollante edifizio accademico, è noto all'universale. Ebbene, il penetrar che fa l'animosa legione della promotrice, spiegando alla meglio le sue tende nell'Istituto di belle arti, non è forse un fatto degno di benigna versione? Chi non ha obbliato l'arte di vent'anni fa, soffocatrice di ogni buon germe, abbarbicata con la più crudele ostinazione a quelle pareti, nonostante i splendidi esempi del Mancinelli, Angelini e Maldarelli, non potrà a meno di applaudire a cosiffatta deliberazione.

II.

La mattina del 10 marzo adunque aprivansi le sale dell'Istituto di belle arti ad un pubblico scelto e numeroso, ivi accorso, affine di osservare i prodotti dell'ingegno dei nostri giovani artisti,

dei quali parecchi, per varie circostanze, mancavano all'appello (1). Ciò nondimeno ravvisammo con vera soddisfazione una folla irrompente di spettatori soffermarsi con ansia febbrile dove termina la prima sala e dove principia la seconda. Era stupida curiosità ovvero qualche tela dal solito soggetto della *camicia rossa* e del *berretto frigio* che rendeva rimarchevoli i due lavori, ove il pubblico concentrava la sua attenzione? Nulla di tutto ciò. In fondo alla prima sala eravi una statua di gesso, in cima alla seconda un'altra di creta.

La statua di gesso, di Salvatore Grita, rappresenta una donna priva del più bel tesoro del corpo, gli occhi. È seduta, sulle ginocchia poggia un libro a lettere rilevate, ove con le dita di una mano alla Meissonnier va in cerca del più bel tesoro dell'anima, il sapere.

La statua di creta, di Vincenzo Gunito, rappresenta un uomo degradato, divenuto rettile, scoiattolo, perchè tale ne è la sua postura. La mano sinistra è cacciata nei capelli la cui lordura palesa la prostituzione intellettuale, mentre la mano destra tiene un fascetto di carte da gioco su cui quell'uomo bruto è curvato così da nascondere il volto indegno giustamente della luce, per palesarsi con tutte le membra e con tutte le facoltà dello spirito intento allo studio della malaugurata passione. La schiena arcuata e denudàta fino all'attacco dei fianchi, la gamba sinistra che fa colonna al gomito del sinistro braccio, la destra che gli è di base alla mano convulsa nel movimento che cerca di scoprire l'agognata carta, la contrazione dei muscoli, la tensione dei nervi e dei tendini, il gioco delle costole, tutto venne pomposamente trattato non dalla modesta stecchetta del giovane ventenne, ma dal più provetto coltello anatomico, anzi da tutta una fisiologia artistica destinata ad insegnare sugli organi del corpo i caratteri multiformi che definiscono i vari moti del cuore umano. Piacque all'artista battezzare la sua statua col motto *Ho la scomunica*. La malvoglienza e l'invidia si occuperanno invano di lui . . . egli è patrimonio della storia veridica ed onesta dell'arte in Italia, la quale registrerà commossa che nel dì della consegna Vincenzo Gunito si faceva caricare sulle spalle la statua — due cantaia di creta — non potendo dare la mancia per far trasportare alla promotrice il più felice testimone del progresso, della scoltura napolitana. In quanto al Grita aggiungiamo, e ciò valga d'illustrazione al suo lavoro, che gli artisti riuniti in assemblea generale la sera del 2 corrente sulla proposta del consiglio direttivo, hanno presa ad unanimità la deliberazione di offrirgli i mezzi necessari perchè possa tradurre in marmo la sua statua. Essi artisti hanno partecipato all'egregio scultore la seguente lettera:

« Signor Grita,

« Gli artisti napoletani alla vista del vostro lavoro: *La cieca che legge*, sono presi da ammirazione e da entusiasmo, sia per la bellezza dell'opera, sia per la generosa intenzione che ve la suggerì. Voi dedicate la vostra statua alla memoria di Valentino Haüy, di Giambattista Scagliotti e di Michele Barozzi, tre nomi di quelli che non si scrivono negli annali fastosi della scienza o della politica, ma nella cronaca della beneficenza umana, tanto più modesta quanto più consolatrice!

« Voi così fate l'arte vindice e ministra di gratitudine e di omaggio a quei pietosi, che della luce dell'istruzione confortando la tenebra degli occhi, fecero sì che per tante povere creature ad un viso spento non si accoppiasse di necessità un'anima degradata.

« Il vostro lavoro, oltre ad essere un'opera d'arte eletta, è un attestato di riconoscenza a quei generosi e come un invito ad onorarne la memoria: noi che accettiamo il vostro invito e secondiamo la vostra intenzione, ci siamo raccolti per procurare i mezzi necessari al compimento dell'opera vostra. — Vi profferiamo quindi di tradurre in marmo a nostre spese *La cieca che legge* ».

Il Presidente D. MORELLI — *Il Segretario* P. DE CRISCITO

PS. Nel momento di spedirle il presente, arriva alla presidenza della Società la risposta dello scultore Grita alla lettera qui acclusa — Eccola:

« Signor Presidente,

« Ho ricevuto in data del 2 maggio la deliberazione di cotesta Società promotrice che mi annunzia che gli artisti napolitani mi offrono i mezzi per tradurre in marmo la mia *Cechina*.

« Questo fatto non mi ha sorpreso, mi ha commosso. Non mi ha sorpreso perchè non è la prima volta che codesti artisti si privano di quel poco che hanno per venire in soccorso dei loro colleghi dovunque essi si trovano. Mi ha commosso perchè vedo i generosi sforzi che si fanno per procurare, se non altro, i mezzi necessari a lavorare, e così soddisfare a un bisogno, ad un dovere.

« Signor Presidente, colgo questa occasione per dirle che io non ho dimenticato l'altro fatto a mio favore, quando questi istessi artisti, sapendo che io stava per perdere il gruppo della *Famiglia palermitana*, mi vennero sollecitamente in soccorso. Io prego lei, signor Presidente, di ringraziarli per me di questo attestato di affettuosa stima che tanto mi onora, e ringraziandola particolarmente, pieno di riconoscenza mi dico

« Firenze, 8 maggio 1870.

« *Servo umilissimo*
SALVATORE GRITA ».

Indi l'assemblea chiuse la seduta approvando di eliminare una parte della somma concessa dal Municipio alle belle arti perchè si completasse la statua di Salvator Rosa in terra cotta che ha modellato lo scultore signor d'Orsi, e che sarà collocata nella Villa Nazionale, esprimendo il desiderio di voler erigere un monumento al sommo ed immortale Salvator Rosa. Noi lasciamo ai lettori il campo di commentare i testè cennati fatti per noi già troppo bastevoli ad illustrare la settima mostra della Società Promotrice.

III.

Ora alle pitture.

Non essendoci concesso, per limite di spazio, di tener parola di tutti i dipinti, ci limiteremo a pochi riserbandoci di trattar di tutti quante volte alla squisita cortesia del Direttore del giornale *L'arte in Italia*, piacesse accordarci un altro posticino nel suo pregevolissimo periodico.

Cominceremo col dare il primo posto al bel sesso, nè ciò praticheremo per semplice cerimoniale cavalleresco, ma per forte convincimento che le donne, nella presente esposizione, hanno luminosamente contribuito ad un esito felice e commendevole. Diomira Montagano ha presentato *Una scena famigliare*. È una mezza figura più del terzino intenta a faccende di gastronomia. È dipinta con forza, e lo stacco di capelli grigi sopra fondo di simile colore venne deciso a colpi di risoluzione non comuni. Viceversa la signorina Clementina Carelli ha voluto affrontare un improbo lavoro con una tela di meglio che dodici palmi occupata da tre figure al naturale, Giulietta e Romeo che, tra gli spasimi del veleno, agonizzano innanzi ad un monaco cappuccino. Ammiriamo l'ardimento della Carelli, ma la sua pittura si rivela molto più vera e simpatica in altra tela rappresentante *Una stanza da letto*, ove non sapremmo dire se sia maggiore la diligenza ovvero l'impasto vaghissimo del colore.

La Maria Spanò ha esposto quattro tele tra figura e paesaggio. La mezza figura rappresentante *Jone che legge la lettera di*

(1) Gli artisti che non figurano nell'Esposizione sono: Commendatore Domenico Morelli — Cav. Filippo Palizzi — Giovanni del Re — Achille Vertunni — Teofilo Patini — Edoardo Dalbono — Giuseppe Paschetto — Edoardo Tofano-Mancini — Carretto — Lista — Caggiano — La Volpe.

Glauco ed il ritratto che ci si dice rappresentare la madre dell'artista, ci piacciono più pel gusto del disegno che per la maniera di colorire tendente un pochino al convenzionale, mentre poi la ravvisiamo purgata di un tale difetto nella graziosissima tela *La veduta di Posilippo.*

Il paesaggio della signora Federica Giuliani Gervasoni merita una parola di encomio per la nettezza del colorito e per l'insieme di linea trovata con gusto e simpatia.

La signorina Marietta de Luca ha presentato un lavoro serio che meritamente ha raccolto i suffragi unanimi del pubblico artistico ed intelligente. Il soggetto del suo quadro è eminentemente storico, e completamente morale. La giovane artista da qualche anno cerca illustrare nei suoi dipinti le donne celebri. Dopo la Maria Gaetano Agnesi, ci ha presentato *Lucrezia Romana sorpresa da Collatino suo consorte nel momento che distribuisce il lavoro alle sue ancelle.* Per non essere tacciati di soverchia deferenza verso la Marietta de Luca, registreremo le parole testuali di un insigne artista napolitano (2) pronunziate innanzi a tal bellissimo dipinto, e che più assai delle nostre valgono a definirne il merito.

Avrei desiderato che più di un uomo fosse stato capace di farlo. Innanzi a questo quadro chiaro chiaro, di un colore distinto, armonioso, senza scuri, di gradevole e delicata impressione noi pensiamo, che cosa ci presenterà la Marietta l'anno venturo?

IV.

Sbrigati così alla meglio del gentil sesso, e passati a respirare un'aria più libera, potremo col sesso forte trattare con più franchezza.

A Tebe eravi una legge che obbligava i pittori a studiare con diligenza le opere loro, e condannava ad una multa pecuniaria chi avesse dipinto un cattivo quadro. A Napoli mentre non si esige la multa, si vorrebbe, in onta all'abolizione della pena di morte, elevare la forca per chi osa presentare un quadro all'esposizione non conforme al gusto di chi lo guarda.

Noi, riprovando le così dette rassegne artistiche, ci contenteremo di svelare le nostre impressioni, senza pretendere di farla nè da professori nè da correttori. E parimenti ci sarà permesso affermare che gli artisti nella presente mostra si sono rilevati inferiori a se stessi a causa della non troppo felice scelta dei soggetti. Infatti chi non ha sofferto tra i benevoli ammiratori degli artisti il rammarico in sentendo vilipendere il nostro carissimo Giovanni Ponticelli pel suo dipinto *Poveri stivaletti miei!* Forse in quella tela non vi sono pregi e qualità che solo concedono un lungo ed amoroso corso di studi? Che cosa dunque faceva naufragare il dipinto? Il soggetto. Al Ponticelli tiene bordone Raimondo Simonetta con *l'Agonia di Mentana* e col *Bacio all'avvenire*, Gaetano Brusà con *Le giovinette politiche*, Saverio Dell'Abbadessa con il *Frate Sanseverino*, Luigi Nicolò con la *Veronica Cibo duchessa di S. Giuliano* e *Caterina Canacci.*

Giuseppe de Nigris però se l'ha cavata mirabilmente col suo soggetto *Les merveilles du chassepot.* Egli ha saputo dar al dipinto un sentimento di malinconia e di tristezza che sofferma e piace. Da una croce confitta nel suolo presso Mentana muove un forgone di vittime garibaldine mietute dal fucile chassepot. Guidano i cavalli due soldati francesi melanconici e tristi, e tale si mostra anche un cane che, dalla coda dimessa e dal muso abbassato, palesa essere stanco per lungo cammino ma di non poter riposare perchè quel funebre carro trasporta il suo padrone all'ultima dimora. Un prete guarda soddisfatto il funebre convoglio ed esclama: « Les merveilles du chassepot ». Il De Nigris ha voluto dimostrare che se egli con altri dipinti ha saputo far ridere, con questo ha saputo far piangere. Ma è questa poi la missione dell'artista? A tale dimanda non vogliamo rispondere noi: potrebbe la nostra risposta sembrare esagerata. Laonde ci si permetterà rispondere con le sentenze di scrittori competenti in siffatta materia alla cui opinione di buon grado ci sottoscriviamo (3).

Quella smania di sensazioni orribili, che, al pari degli antichi anfiteatri, è venuta ad insanguinare le moderne scene, è, al giorno d'oggi, trapelata nelle opere d'imitazione. Si sono scoverte le grazie dell'orribile, le vaghezze del sanguinario, le delizie dell'atroce; alle rose della bellezza si preferisce il sangue dei patiboli, alla letizia della vita il tetro della morte. È colpevole quell'artefice che prostituisce il suo pennello a perpetuare ciò che era da annientarsi.

Anche il signor Colleoni sarebbe stato trascinato dal soggetto a far naufragio col suo quadro *Un cane importuno*, se non avesse trionfato con l'incantesimo della tavolozza che valse ad assicurare all'artista un brillante successo.

Quegli però che tra gli artisti ha saputo riconciliarsi la universale simpatia è l'egregio professore cav. Maldarelli. Il ritratto del banchiere Falanga e *La toilette* han confermato la sua incontestabile riputazione. Egli possiede l'invidiabile talento del gusto e nell'attuarlo a noi pare prenda di mira quel canone d'arte: serve il vero di sicuro maestro, ma tutto il vero non è bello, e se è bello non è in tutte le sue parti, e bisogna saperlo moderare a luogo e a tempo, e a tempo e a luogo saperlo arricchire, e, dove abbisogna, abbellirlo ancora; discernimento a cui solo può condurre la diligente ricerca d'un esperto ed oculato maestro.

(*continua*)

DOMENICO PRINCI.

(2) Il Commendatore Domenico Morelli.

(3) Roberto d'Azeglio.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

Volendo far posto alle Riviste già annunziate nel numero antecedente sulle Esposizioni di Napoli e di Parigi, rimandiamo alla prossima dispensa la continuazione delle Impressioni *dettate dal collaboratore* G. GIACOSA, *limitandoci a porgere intanto di questa mostra i ricordi di tre fra le più ammirate opere d'arte nelle Tavole, pubblicate fuori testo, descritte come d'uso dalla penna elegante del nostro* G. CAMERANA.

Ci affrettiamo però a recare in guisa di cronaca alcuni Cenni statistici dell'Esposizione, che apertasi il 30 *aprile fu chiusa il* 6 *giugno.*

Le opere vendute in totale furono 73, comprese 49 state acquistate dalla Società Promotrice.

La somma totale spesa fu di lire 41,765 comprese lire 24,365 per conto della Società.

I nuovi Socii iscritti nel 1870 furono 126. I quali, aggiunti ai precedenti 1980, danno un totale di 2106 Socii.

I Socii, non favoriti dalla sorte nella pubblica estrazione che fu fatta il 28 maggio, in fine dell'anno riceveranno un **Album** con tre incisioni all'acquaforte, una litografia e due fotografie. Le opere che saranno riprodotte sono le seguenti: *Incamminiamoci!* quadro a olio del conte Federico Pastoris. — *Un effetto di luna*, quadro a olio del signor D. Serafino de Avendano. — *Scena domestica a Pompei*, quadro a olio del sig. Luigi Crosio. — *Masaccio*, statua in marmo del sig. Manuele Garriga. — *Pecore che escono dalla stalla*, quadro a olio del sig. Luigi Chialiva. — *Il principe Amedeo condotto all'ambulanza*, episodio della giornata di Custoza, quadro a olio del cav. Filippo Palizzi.

*

Il SALON del 1870.

SGUARDO A VOLO D'UCCELLO

Parigi, 5 *maggio*.

S' egli è vero che i secoli, coll'andare dei tempi, abbiano a distinguersi fra loro col nome dei grandi ingegni che li illustrarono, per cui invece di vedere soltanto a tergo di quei formidabili volumi della storia e della scienza umana un XVI, un XVII, od un XVIII, vi si abbia a leggere in caratteri d'oro i nomi di Raffaello, di Luigi XIV e di Voltaire, io vorrei che per il secolo nostro si personificasse il Vapore, avvegnacchè il nome suo abbia — a parer mio — incontestabile diritto di intitolare il volume XIX dell'Era cristiana. E non lo dico soltanto per l'applicazione sua alla locomozione ed all'industria quantunque ciò abbia bastato per sconvolgere e trasformare il mondo intero, parlo del vapore movente d'ogni cosa.

Tutto va ormai *a vapore*; a vapore si creano gli Artisti; le opere loro si fanno a vapore e lo prova persino il numero dei Capi d'Arte esposti in quest'anno al *Palais de l'Industrie*. Erano 2,745 nel 67; sono 5,434 nel 70!! Se continua la progressione fra poco non basterà all'annua mostra di Belle Arti tutto il Palazzo che ospitò l'Esposizione mondiale del 1855! *L'Arte in Italia* vorrà concedermi che, non potendosi nei ristretti limiti di una lettera contenere una conveniente descrizione del SALON, io metta giù *a vapore* le mie prime impressioni.

Come negli anni precedenti, l'immensa navata centrale, mutata in meraviglioso giardino, contiene tutte le scolture esposte al Pubblico. Noi l'attraverseremo soltanto, sia perchè troppo avremo a dire salite le scale, sia perchè ne' primi giorni questa parte dell'Esposizione non essendo ordinata ancora coi numeri corrispondenti al Catalogo, sarebbe difficile il descriverla. La *Surintendance des Beaux Arts* potrebbe in avvenire dar prova di maggior solerzia; consoliamoci intanto col pensiero che fra 684 statue e busti, i *Barzaghi*, *Bazzoni*, *Cecconi*, *Franceschi* e *Marcello* (Principessa Colonna) mantengono in grande onore la Scuola Italiana in confronto alle opere di quel *Carpeaux* ormai celebre per l'audace e sguaiatissimo gruppo della Danza che tanto agitò nell'anno scorso la Repubblica delle Arti.

Le pitture ad olio ebbero larghissima parte nello sproporzionato aumento della Esposizione; ne abbiamo niente meno che 539 in più dell'anno scorso!

Vediamo di ordinarle alquanto incominciando dai quadri storici. Il sig. *Matejko* che già ottenne una medaglia di prima classe all'Esposizione Universale, ci rappresenta « L'Unione di Lublino (1569). » Il sentimento patriottico che ispirò l'autore non è certamente il solo merito del quadro; maestrevolmente disegnato ei sta benissimo di faccia alla gran tela del *Robert-Fleury* che ci volle far assistere all'«Ultimo giorno di Corinto. » Non so dire se i costumi Greci, come i Romani, possano bastare a rendere meno gradita un'opera di gran merito; questo è certo che malgrado l'abilità incontestata del Fleury e la rara bellezza di quelle sue desolate donne, questo quadro non mi saprebbe far dimenticare — le Stragi di Varsavia — esposte or sono pochi anni. Dopo del Matèjko, allievo dell'Accademia di Cracovia, vuol essere citato il sig. *Huhn*, allievo dell'Accademia di Pietroburgo. Di proporzioni assai diverse, il suo finitissimo quadro farebbe pure grande onore alla scuola di genere. Perfezione di disegno, robustezza di colorito, rendono pregevolissimo « l'Episodio della *St. Barthélemy* » particolarmente ammirato per l'effetto della prospettiva di quelle doviziose sale insanguinate da rapaci passioni politiche, bugiardamente vestitedi religiosa intolleranza. « *Le ralliement* » del sig. *Leloir*, ha sempre a sè dinanzi un gruppo di gente attratta dall'arte coscienziosa di quel colorista insigne. Quanta cura nella esecuzione di quei Mercenari e soldati di ventura! Quanta esattezza storica in quei tipi così diversi e nei brillanti loro costumi medioevali! Vi si vede un pittore che vuol piacere adottando il fare largo de' moderni e che lo sa perfezionare col lungo studio e la paziente esecuzione degli antichi.

Il pubblico, che in complesso è assai più intelligente che nol consentirebbe la relativa coltura e capacità critica dei singoli suoi componenti, il pubblico applaude dove trova i caratteri essenziali del bello e perciò si ferma con noi davanti alla «Battaglia di Ligny» del sig. *Walker*. Avete letto il Waterloo d'Erckmann-Chatrian? Oh! allora rammentate di certo la commovente istoria del Corazziere ferito, sostenuto dal cavallo contro un muro, mentre i compagni a passo di carica sfilano a lui daccanto senza neanche rivolgere il capo! Nel pennello del Walker ritroverete quello stesso sentimento di mestizia e di profonda commiserazione che lo scrittore illustre trasfonde dalla sua penna nelle attraenti pagine de' suoi Romanzi istorici.

Molti altri quadri di storia potrebbero enumerarsi vuoi per la importanza del soggetto, vuoi per la dimensione loro. Fra questi, non si può passare sotto silenzio gli 80 metri quadrati di tela — dipinta ad olio — che il sig. *Yvon* intitola « Gli Stati Uniti d'America!! » È una composizione assurda che ricorda senza neanche valerlo, il Sipario del nostro Teatro Nazionale' Immaginate un'olla-podrida di genii, locomotive, fiumi, cavalli, uomini politici, arcangeli, schiavi ed ammirate ..... il sig Stewart che dicesi, paghi L. 200,000 quell'indescrivibile caos.

Vorrei parlarvi subito de' paesaggi, ma è inutile; .... Vi dorreste poi se, passando, io non vi indicassi « la Decollazione di S. Giovanni » del *Puvis de Chavannes*. Oh! ditemi fautori dell'arte che è di là da venire; ditemi voi tutti artisti e critici della chiesuola riformatrice, se così non si torna a' tempi di Cimabue e Giotto e, badiamo, senza il talento di quei sommi che fecero strada all'Urbinate!! Avete un bel dirmi che ammirate lo spirito, anzi il genio dell'artista, io vorrei che quel genio e quello spirito non apparissero talvolta quale uno sprazzo di luce in vasto campo di tenebre, ma che coll'armonia della composizione, colla cura nello eseguire, mi procurassero il piacere di poterli anch'io una volta ammirare!

Un giorno che io vagava per le sale della nostra Esposizione Torinese, quell'arguto e gentile collaboratore dell'*Arte* che con tanto spirito e novità di concetti vi descrive ed illustra — in pochi tratti di penna — le tavole di incisioni e disegni,mi disse scherzando: *Malgrado le vostre proteste, voi siete novatore quanto noi!* — Si rallegri l'egregio mio interlocutore, dacchè gli dichiaro che *Corot* ottiene in quest'anno il mio suffragio. Io non ho contestato mai a quella scuola di paese i suoi pregi positivi, indiscutibili, cioè quel fare sciolto e *biondo* che attrae, quella splendida luce che è principale suo merito. Soltanto io serbava il mio giudizio su certi effetti scenografici, sulle masse d'alberi — ignoti alla botanica — fatti a macchie di granito con tre verdi cilestrini, sull'abuso dei contrasti e la arditezza delle intonazioni. Corot in quest'anno mi dà un paesaggio finito in cui agli antichi meriti accoppia un disegno più accurato ed io gli faccio di cappello; non così al *Daubigny* che non mi ricorda più l'autore del « Canale » e del « Molino ». I suoi due quadri ed i due del suo figlio, portano — a parer mio — alla quarta potenza i difetti della scuola senza compenso di sorta. E le due marine del *Courbet?* Lasciamo la « Burrasca » ma riconosciamo il valore della « Scogliera

d'Etretat. » Le rocche vi si direbbero fotografate, tant'è il merito prospettico e l'effetto di luce ottenuto. Se Courbet s'è dato alla marina perchè *Heilbuth* non ci darebbe un elegantissimo paesaggio? Felice chi nel proprio salotto potrà rivedere ogni giorno « Presso il Canale! » Quell'allegra brigata che sta per darsi alle distrazioni del canotaggio è certo un soggetto più gaio dei « *Trainards* » di *Chenu*. Io però vorrei possedere quella gemma e studiarvi l'arte perfetta, il colore inappuntabile, in quella pianura coperta di neve che gli affranti soldati traversano dopo di essersi rifocillati nel villaggio già immerso nelle fosche nebbie dell'imbrunire.

« Le quercie di Kertregonnec » del sig. *Segè* non sono veramente di scuola moderna. Vengano però tutti a vedere con quale purezza è disegnato quel paese! con quanta coscienza è dipinto da chi volle tradurre sulla tela la natura reale. Il primo piano ti dà con sorprendente verità il terreno roccioso colle sue macchie di rigogliose erbe; nel secondo, quelle secolari quercie si ergono maestose e pare si possa passeggiare fra quei nodosi tronchi. Non vi è il talento di chi con pittura di pura convenzione vuol per virtù di effetto abbagliar l'occhio, ma il talento di chi ambisce semplicemente di ritrarre le insuperabili bellezze di natura colla religione del vero.

È assolutamente impossibile di fare in poche righe una rassegna dei migliori quadri di genere. Converrebbe citarne almeno una trentina, paragonarli fra loro, discuterli; lo spazio non consente di farlo. Del resto, diciamolo subito, mancano in quest'anno, i *Gèrome*, i *Fromentin*, i *Meissonier!!!* Gran vuoto al certo che non saprebbero riempiere nè il sig. *Nittis* colla eleganza tutta particolare della sua maniera, nè il sig. *E. Giraud* profondo conoscitor di colori ed abilissimo dispensator di luce; nè il sig. *Sautoi* i cui soggetti romani mi fecero, a prima vista, credere che Heilbuth fosse tornato ai primi amori; nè il sig. *Meyerheim*, accuratissimo osservatore, il quale nel « *Bouquiniste* d'Amsterdam » ti offre uno studio rimarchevole di teste così espressive che il Balzac vi avrebbe trovato soggetto ad un intero volume.

Graziosissima « la Leggitrice » di *Toulmonche* ed ammirabile invero il minor quadro di *Zamacoïs*: « l'Amor Platonico. » Certo, se amor vi era, non poteva dirsi molto sensuale tra un moro ed un busto in marmo di Carrara! Bisogna essere un grande artista per rendere interessantissima una scena così buffa e farne una deliziosa composizione. Il moretto stava ripulendo il salottino: depone la granata e fa una impetuosa dichiarazione alla donna de' suoi pensieri che di malizioso sorriso e beffardo sembra sorridergli. Sentimento ed espressione animano straordinariamente quella piccolissima tela dipinta con istudiata parsimonia di colore; non vi si vede fatica o sfarzo ed è semplicemente un capo d'opera.

« Gulliver » addormentatosi fra i Lillipuziani che lo legano in mille modi e tengono fra loro consiglio per veder di fermar le ruote al suo orologio, ispirò una curiosa e divertentissima bizzarria al sig. *Vibert*. Un allievo del compianto Barone Leys, il *Vinck*, dà prova di seguire fedelmente la scuola dell'illustre maestro « nell'Uscita della Chiesa » ed uguale reputazione fa a se stesso ed al Meissonier il suo discepolo *Detaille* « nella Carica della Guardia d'onore (1814) » I Cosacchi inseguiti dalla cavalleria francese non sperano più salute se non nella bontà dei loro rapidi corsieri, ma raggiunti in un bosco comincia la mischia egregiamente rappresentata dal Detaille.

Eccoci finalmente a dire della figura; *primus et ante omnia* intendiamoci però bene con una professione di fede per non aver poi da discutere su di un terreno in cui la conciliazione fosse impossibile. Chi crede e reputa il *Manet* un artista, lo vada ad ammirare in santa pace; chi invece, si sente offeso in tutti i sensi della estetica guardando le ridicole aberrazioni di una mente ammalata, ci segua a vedere i nudi dei sigg. *Schützenberger*, *Parrot* et *Bouguereau* che si distinguono per eleganza di contorno, grazia di mosse ed avvenenza di forme. È gran ventura di trovare tre Pittori capaci di infondere vita nelle due « Bagnanti » e nella « Donna addormentata » che osserviamo, dacchè gli altri innumerevoli studii di nudo sembrano fatti nel moralissimo — ma meno artistico — scopo di farci creder la donna il più brutto animale della creazione! Manìa di realismo od incapacità completa producono in questo caso l'effetto medesimo, cioè dei nudi sì poco aggradevoli allo sguardo, che li vorrei chiamare *ad usum Delphini!*

Cabanel infelice compositore nella sua « Francesca da Rimini » è pur sempre il grande ritrattista. *Jalabert*, la sig^a^ *Jacquemart*, il sig. *Priou* gli fanno in quest' anno degnissima corona; ma il sig. *Carolus Duran* vuole un posto a sè e l'ottiene incontestabilmente col grande ritratto della sig. Feydeau. Ardito colorista egli si farà un bel nome quando possa usare un po' più di pazienza nel *finire*. Non basta produrre un effetto sorprendente a distanza; più che qualsiasi altra dipintura il ritratto pretende maggior cura di metodo per essere da vicino come da lontano *completo* e simpatico.

Quantum mutatus ab illo..... l'Hebert! Comincio a credere che alla Villa Medici vi sia una iettatura e questi non è il primo Direttore dell'Accademia di Francia a Roma che me lo faccia supporre — Vigorosamente dipinta con ricca tavolozza quella « Donna fellah » del sig. *Bonnat!* Il sangue arabo le scorre davvero nelle vene e le carni abbronzate del sole di Bagdad o di Bassora, sembrano dipinte col pennello di Rubens, Tiziano o Rembrandt; potenti pennelli e magici che hanno colpito tutti i studiosi dell'arte, ma hanno spaventato i più animosi imitatori.

Vi fu però chi non si sgomentò; vi fu chi con audace proposito — detto a se stesso l'*et tu non poteris quod iste et iste?* — lavorò coll'acre amore del contrasto e della difficoltà, lavorò colla ferma volontà di essere grande ed originale. Lavorò ed espose l'anno scorso il Generale Prim a cavallo, lavorò ancora e ci diede in quest'anno » *Salomé la danseuse!* » Il nome suo lo sapete già tutti. Di *Regnault* parlano con entusiasmo i novatori, con riverenza i conservatori, con stupore gli indifferenti.

Insomma tutti ne parlano ed è gloria!

La voluttuosa Erodiade, sciolto il nero crin sulle bianche spalle, vestita ancora delle fulgide vesti di cui si fè bella per ballare davanti al vecchio Erode, con occhio affascinante e sensuale atteggiamento, sta aspettando — col piatto in mano — il capo del Precursore! L'ingegno strano, ma potente del giovane artista spicca per ogni dove. Per lui non esistono leggi o convenzioni di metodo; egli fa come lo ispira un genio che si agita in lui! Nulla lo spaventa; non la sfacciata temerità della seta gialla su cui staccasi la magnifica figura; non il cozzarsi di mille colori nei drappi e nei ricami; non i mezzi per ottenere i varii effetti di trasparenza e corpo! Arriverà egli a conquistare definitivamente un posto nel tempio della

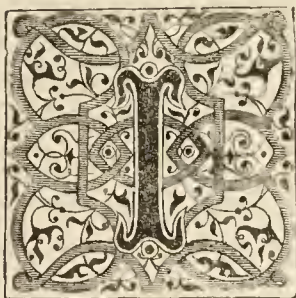
. . vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza; nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del Creator suo spirito
Più vasta orma stampar.

E. Di Sambuy.

CARTEGGIO.

CORRISPONDENZA DI VENEZIA

Progetto al Monumento Manin, di V. VELA.
L'abiura di Galileo, quadro colossale di GIOVANNI SQUARCINA.

Tout notre raisonnement se reduit
à céder au sentiment.
PASCAL.

Il pensiero italiano che pei continui rivolgimenti politici rimase inoperoso sta per destarsi rinvigorito. L'interesse sopratutto che vien dimostrato per quello che spetta all'arte, vi è un segno evidente del pieno sviluppo intellettuale. Noi lo diciamo francamente, noi non siamo scettici che in morale: in arte noi crediamo ad un reale progresso — non vi resta che questa sola illusione. Pochi per lo passato si sarebbero occupati con calore d'una questione artistica: oggi non la è più così. Qui a Venezia, per esempio, è sorta in questi giorni una viva discussione per due opere d'arte, l'una d'un uomo meritamente celebrato — *Vincenzo Vela* — l'altra d'un modesto e paziente artista — il sig. *Squarcina.*

Vincenzo Vela espose il progetto al monumento Manin, a lui commesso dal municipio di Venezia. Intorno a questo bozzetto sorse una lotta d'opinioni accanita: chi lo trovò, e con ragione, ammirabile, chi lo disse un lavoro mediocre che non rende per nulla il concetto della generosa vita di Manin. A noi sembra che la questione sia stata sin da principio fuorviata, e sia stata messa sul terreno lubrico delle ire personali e delle questioni da campanile, anzichè rimanere tra le serene sfere dell'arte.

Noi rispettiamo ed onoriamo altamente i grandi ingegni, convinti che l'ingegno sia la cosa più sacra e più vera della vita, ma crediamo d'altra parte che gli uomini sommi, dopo avere espresso nelle loro creazioni tutto ciò che il pensiero concepisce di più bello, tutto ciò che il cuore sentiva di più sublime, possano esaurirsi. Gli è per questo che prima di vedere il progetto del Vela noi non abbiamo provata quella favorevole prevenzione che avrebbe dovuto accompagnare il nome dell'autore dello *Spartaco* e del *Napoleone morente.* Ma innanzi a quel bozzetto noi ci sentimmo trasportati in un mondo sconosciuto d'aspirazioni e d'affetti. Ogni anima giovenilmente aperta all'idea del bello deve sentirsi commossa, esaltata, confortata.

Nel tramandare ai posteri il monumento d'un uomo che fu causa principale della riscossa d'un paese, non solo si deve rappresentare la sintesi di quest'uomo, ma ancora la sintesi del suo tempo. E il Vela non fece come gli altri una semplice figura che si potrebbe benissimo adattare a qualunque altro monumento, ma comprendendo tutta la grandezza della rivoluzione del 48, rappresentò Manin liberato dal carcere e portato sulle braccia della plebe.

Vedete: sono figli del popolo, pronti sempre a magnanime azioni, a grandi sacrifizi, sono figli del popolo, i quali udito il segno della riscossa impugnano un'arma per scuotere il giogo, per gridare con ineffabile voluttà: *Siamo liberi!* Ma nei momenti supremi delle nazioni, sorgono i grandi ingegni — il popolo li conosce e li sceglie a sua guida. Allora cessa la rivoluzione popolare e incomincia la rivoluzione del diritto e della legge. — Tutto questo ci esprime il monumento di Vela. Sul volto di quei due popolani, superbi di portare sulle loro spalle il gran cittadino, tu leggi i forti ed audaci propositi: nella figura quieta e serena del Manin tu vedi il patriota, l'eletto dal popolo.

Quanti pensieri ci desta nella sua eloquente semplicità questo gruppo! Tutte le illusioni, tutte le speranze, tutte le virtù di quel tempo vi sono rappresentate.

Se il Vela avesse ideato Manin o in esiglio, o mentre arringava dalla tribuna, egli avrebbe fatta una cosa comune. Manin qui invece rappresenta la rivoluzione — qui l'individualità sparisce, ed è bene, poichè non sono alcuni uomini, non sono le società segrete, non sono le cospirazioni che facciano le grandi rivolte, ma il popolo — la nazione.

Quando il Vela ideò Napoleone che muore coll'animo ulcerato dalle ricordanze della passata grandezza, egli dovea esprimere l'uomo che rappresenta i destini d'un'epoca intera; ma qui invece ei deve per mezzo d'un uomo manifestare l'eroismo d'un popolo. Là ei dovea scolpire la sintesi dell'uomo — qui il punto culminante d'un'epoca.

Come nel *Macchiavelli* di Bartolini, che è forse la più bella statua della scoltura moderna, noi vediamo il pensatore — così nel *Manin* di Vela, l'idolo e il figlio della plebe.

Ma perchè a molti non piace questo progetto? Il perchè sta in questi versi d'Orazio:

. . . . . Quid placet ergo?
Lana Tarentino violas imitata veneno.

Perchè ad alcuni piacciono più le colonne, i tabernacoli, le volute e i piedistalli degli altri progetti, che la eloquente semplicità del gruppo di Vela? Perchè anche oggigiorno il vero non parla all'animo profano di alcuni ancora impastoiati nelle gretterie accademiche. Ma questi, grazie al cielo, son pochi.

Contrari e perciò esagerati corrono i giudizi anche sul quadro del sig. Giovanni Squarcina, che rappresenta *L'abiura di Galileo.* Alcuni, che non hanno mai veduta nè una matita, nè una tavolozza, lo proclamano addirittura un miracolo d'arte. Altri invece, che tagliano così all'indigrosso su tutto e su tutti, ripetono anche a cui non vuol saperlo che il dipinto del sig. Squarcina è un meschino lavoro, senza l'ombra della filosofia, mal disegnato e via discorrendo. Codesti scempiati che stanno contenti soltanto alla scorza delle cose, non pongono mente alla lunga e travagliosa fatica di chi s'accinse al lavoro ancor giovane, e lo finisce coi precursori della vecchiaia sui capelli e sul fronte. Non pongono mente ad un'uomo che rinunziò alle follie, alle speranze, agli allettamenti della gioventù, per dedicarsi esclusivamente al compimento d'un'idea che gli martellava il cerebro. Non riflettono questi facili censori a dieci lunghi anni di stanchi desideri, non riflettono alle lacrime, alle illusioni, alle lotte ardenti e passionate di quest'anima che sognava ora un'avvenire cinto di luce, ora di tenebre e di silenzio. Dinanzi a tai prove di costanza, tanto rare in un paese di spiriti ammalati come il nostro, noi rispettiamo il cuore e l'ingegno di quest'uomo, ancorchè egli non abbia raggiunta la meta prefissa.

Ma per giudicare un'opera d'arte non basta nè l'approvazione buttata là tanto per isdebitarsi da un obbligo di convenienza, ne l'ingiuria triviale e calunniosa. La sana critica deve dire francamente il vero, ma deve tenersi lontana dall'ira e dall'insulto, deve additare gli errori, ma in modo da non scoraggiare l'artista. Questo noi cercheremo di fare.

Il primo difetto del quadro del sig. Squarcina consiste nella scelta del soggetto. In una sala dell'inquisizione, Galileo sta per fare la sua abiura — è il libero esame che si china innanzi al principio d'autorità, è la scienza che si china innanzi al dogma. È il punto più debole della vita di Galileo, è il momento in cui quell'ingegno potente, quell'anima nobile rinnega le sue dottrine, rinnega lo studio della lunga e venerata sua vita. Keplero e Copernico perseguitati pur essi dai preti, trovarono in sè tanta forza da non crollare un solo istante e da propugnare sempre a viso aperto le loro teorie. Ora lo Squarcina doveva rappresentare quest'atto di debolezza del Galileo, in modo da fare almeno scusare l'infelice scienziato.

Ci ricorda d'aver veduto anni sono un quadro del sig. Boschetti

di Napoli che rappresenta lo stesso soggetto. Era una scena tetra — una camera debolmente rischiarata, alcuni frati seduti in fila e sul cui volto si leggeano l'ira e l'invidia, e nel mezzo della stanza, Galileo, questo debole ed infelice grand'uomo, che piega innanzi alle minacce dell'inquisizione. Osservando quel quadro un fremito ci passava sull'animo; innanzi a quella scena così vera e così lugubre un'esclamazione di sdegno ci spirava sul labbro. Era la sublime poesia del vero e della sventura che ci favellava al cuore. Innanzi la tela del sig. Squarcina noi non abbiamo provata quest'impressione. La figura del Galileo che doveva essere la più studiata, riesce invece la più infelice del quadro. I volti dei prelati e dei cardinali mostrano un'accurato studio psicologico, e presi partitamente esprimono assai bene l'ira, l'ipocrisia, la non curanza.

Lo Squarcina educato fra le pettegolezze, le pedanterie e i puntigli accademici credette di avere lo ingegno meno inceppato facendo il suo quadro di maniera, credette di essere più libero nell'estrinsecare la sua idea non chiedendo alla natura il colore, l'armonia e la luce. Le opere di arditi pensatori, di artisti che sacrificarono l'intera vita al culto del vero non valsero a far ricredere il sig. Squarcina dal suo falso principio. Da questo ne seguitò la sua pittura falsa ed incerta, le pieghe trite e di convenzione, il colore monotono e le figure fredde e stentate. È un lavoro insomma leziosamente accurato, nel quale non v'è la parola dell'arte che vi parli all'animo.

Egli ha pensato maturatamente, ha eseguito maturamente, ma egli non fu poeta, non fu vero artista, e accarezzò gli accessori, sacrificando a questi l'effetto generale.

Noi abbiamo ciò detto al sig. Squarcina perchè il suo ingegno paziente, possa correggersi da questi difetti e perchè rinnegando il passato egli cerchi dalla natura e dal vero la più forte, la più sublime ispirazione.

Venezia nel maggio del 1870.

P. G. MOLMENTI.

TAVOLE
della presente Dispensa

LA PRIMAVERA

Quadro di ENRICO GHISOLFI, *da Torino.*

Acquaforte dello stesso.

L'esposizione di belle arti a Torino è finita. L'*Arte in Italia* ne pubblica tre ricordi.

Ora che il gran caldo, la luce accecante e la polvere fanno eterne le giornate, in questa parola: primavera, sorride la gioconda evocazione dei fiori e del verde, quest'acquaforte del Ghisolfi ci arriva come un soffio d'aria fresca e purissima — come un mite profumo di Tempe.

Oh le lunghe nostre fantasie, all'esposizione, dinnanzi a quel placido cielo, a quell'erboso declivio, a quel riflesso nell'acqua limpida e dormente, a quella lontananza!...

Ridicolo vezzo sentimentale.

Ma un giorno o l'altro metteremo testa a partito. Diventeremo anche noi — come qualche messere — gente seria e razionale — gente impeccabile; — quel giorno, all'entusiasmo per la *Primavera* del Ghisolfi, noi sostituiremo la fede in questa sublime trinità estetica: topografia, fotografia e camera oscura.

PASSAGGIO TRAVAGLIOSO PER SUSA
dell'imperatore Federico Barbarossa.

Disegno litografico del prof. BARTOLOMEO GIULIANO, *da Susa.*

Quadro dello stesso, esistente nel Museo civico di Torino.

Per la quarta volta il Giove del duodecimo secolo, come lo chiama l'autore dei *Burgraves*, era calato in Italia. Era venuto — apparizione gigantesca — pieno di potenza e di minaccie; aveva confermato in Roma la elezione di Pasquale III a successore del defunto Vittore IV, e già meditava fiaccar la lega delle città lombarde insorte contro le sevizie dei vicari imperiali; — all'improvviso, un morbo pestifero piomba sull'esercito tedesco, rapidamente propagasi, ne fa scempio; — egli — l'imperatore, il colosso, l'aquila superba — col poco avanzo de' suoi, fra mille stenti, come un fuggiasco, nel 1167 ripara oltremonte per le gole del Cenisio.

Lo incalzano i Lombardi; — perchè questi si arrestino, egli fa in parecchi luoghi appiccare qualcuno degli ostaggi condotti seco, annunziando egual sorte anche per gli altri, se non si cessasse dall'inseguirlo. Susa vide penzolar dalla forca uno di quei tapini; e fu *Branda*, nobile bresciano. Scrive il Denina: « Fortemente corrucciati gli abitanti di sì barbara esecuzione, cercarono di vendicare l'ingiuria fatta alla loro città, minacciando l'imperatore con rischio gravissimo di sua persona e de' giorni suoi, se non lasciava liberi gli ostaggi italiani ».

È il quadro del Giuliano.

Le decimate soldatesche imperiali escono da Susa. Federico ha varcato di pochi passi la porta urbana. Uno stuolo di gente gli si stringe attorno, lo minaccia, lo assale con lancie, scuri, spade, bastoni. Federico — figura culminante — getta sul gruppo uno sguardo corrucciato e fierissimo; mentre il suo bianco cavallo, afferrato per le redini da uno degli assalitori, sdegnosamente s'impenna. Svolazza, sbattuto dal forte rovaio, il mantello che avvolge la sacra persona di Cesare.

È inverno. Il suolo è coperto di neve, calpesta e lorda sul primo innanzi per le molte pedate. Neve sui mozzi torrioni, cupe forme romane, che fiancheggiano la porta, neve sulle lunghe mura, neve sui tetti delle case e sui campanili, sulle montagne, dappertutto. È inverno — pieno inverno — attraverso l'aria vaporosa il sole manda sulle figure un contorno di luce, il cielo è strisciato d'un fioco giallo roseo; in faccia, con intensità graduata di tono, sovrastano gli obliqui profili dei monti; — se non fosse di quella zuffa, silenzio austero, mestizia intima e queta regnerebbero nel paesaggio.

Qualunque possa essere il nostro pensiero sul genere di argomento che il Giuliano ha trattato, noi facciamo come hanno fatto gli artisti ed il pubblico: noi plaudiamo al suo quadro, splendida gemma dell'esposizione. Sì — noi plaudiamo a quell'armonica ponderazione dei gruppi, al moto arioso e vitale che li anima, al giusto colore, alla pastosa e franca maniera del dipingere — e specialmente alla poetica realtà del fondo.

Noi plaudiamo al dipinto — ed ora che il Giuliano volle tracciarne un disegno per il nostro giornale, noi ringraziamo l'esimio artista.

UN FIORELLINO

Statuetta in marmo di PIETRO DELLAVEDOVA, *da Rima.*

Acquaforte dello stesso.

Rassicuratevi, o scrupolose lettrici — non sarà sempre così. Ben presto madamigella non andrà più per il giardino in semplice camicia e con tanta emancipazione dalle norme di convenienza.

Ben presto verrà la faccia compunta, la rigida vestina, il passo misurato e dignitoso.

Ma intanto, ella vi offre con sì gentil garbo quel fiore, che ben potete perdonarle il suo costume un po' primitivo.

Il Dellavedova scolpì ed incise. Dualismo raro e mirabile. Seducente il marmo, bellissima l'incisione.

Imiteremo dunque per la patria del Dellavedova ciò che disse per Betlemme il profeta: « E tu, Rima, bianco paesello in fondo alla romita Val Sermenza, non sei punto l'ultimo fra i villaggi delle alpi; poichè dal tuo seno è uscito uno scultore acquafortista . . . »

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

Enrico Ghisolfi dip. e inc.

C. Lovera imp.

LA PRIMAVERA

Giuliano
1890

B. Giuliano dip. e dis.

Torino, Lit. F.lli Doyen

PASSAGGIO TRAVAGLIOSO PER SUSA DELL'IMPERATORE FEDERICO BARBAROSSA

Quadro del Prof. Bartolomeo Giuliano

P. Dellavedova

P. Dellavedova sculp. e inc. ... overa imp.

UN FIORELLINO.

L'ARTE IN ITALIA

LA CROCIFISSIONE — GRANDE AFFRESCO DI PIETRO PERUGINO

recentemente scoperto al Pubblico nel Monastero di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze.

Si dice che il *Borgo Allegri* a Firenze trasse il suo nome dall'allegria degli abitanti, mostrata con mille maniere di feste e di tripudi, quando vi fu esposta la prima Madonna di Cimabue. Era codesto un primo fiore dell'arte nativa. La Madonna aveva rasserenate le sue sembianze così severe e contrite nelle tavole bizantine, e pareva sorridere al calendimaggio dell'arte italiana.

Se i Fiorentini d'oggidì avessero il buon umore e l'entusiasmo de' lor maggiori, avrebbero mutato il nome del borgo Pinti o al prolungamento della via della Colonna per il bellissimo affresco del Perugino ridato in questi giorni alla luce, e liberato dalla clausura per cura del signor Ministro della pubblica istruzione.

Sapevamo tutti a un dipresso che in quel monastero esisteva con altri questo dipinto. Il Vasari lo aveva accennato, e i suoi annotatori veduto e descritto per singolar privilegio ottenuto dal Papa.

Anche il padre Richa nelle sue erudite notizie storiche delle Chiese fiorentine lo aveva ammirato, ma poi passava oltre dicendo essere inutile di parlare di cose tolte per sempre alla vista del pubblico. Il buon gesuita pensava che le mura de' conventi fossero eterne, e che il Perugino, Raffaellino del Garbo, il Ghirlandaio, il Poccetti, il Rosselli, il beato Angelico avessero dipinto per le sole monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, e pei loro direttori spirituali.

Ma non v'è nulla di eterno a questo mondo, nè anche le clausure de' conventi e le censure di Roma.

L'Italia, nei primi entusiasmi della libertà, ha liberati anche i frati e le monache dalla lor prigionia più o meno volontaria; e Firenze ha veduto senza commuoversi scendere la martellina su quell'enorme convento che diede il nome al borgo Pinti, che fu dei *Pentiti*, e la larga via della Colonna passare oltre attraverso il refettorio delle suore del Carmelo.

In codesta occasione apparve alla luce un buon affresco di Raffaellino del Garbo, e qualche opera di scultura molto pregevole; i quali oggetti non si vede perchè l'attuale direttore delle Gallerie e dei Musei fiorentini abbia riconsegnato alle monache anzichè rivendicarle all'arte ed al pubblico, come sarebbe stato nei suoi diritti, e quindi ne' suoi doveri. Accenniamo questo di volo, perchè il signor Ministro Correnti, finchè è in buona vena, provvegga a non lasciare incompleta l'opera sua.

Da parecchi anni le badie, i conventi e i monasteri italiani sono stati aboliti per legge. Di legge fiorentina, soleva dirsi, che dura dalla sera alla mattina. Non vorremmo che si mettesse fuori un'altra rima per le leggi italiane, facile a trovarsi senza consultare il rimario del Ruscelli. Legge italiana dura una settimana.

S'intende e si ammette volentieri che la legge sulla abolizione dei conventi non potesse avere un effetto sì pronto. Non si potevano gittar sulle vie tante migliaia di frati e di monache, avvezzi alla vita contemplativa, oziosa, inutile del convento, e disadatti per questo

solo ad ogni arte e ad ogni consuetudine di vita civile. Le famiglie non avrebbero ricevuto volontieri nel loro seno le sante pinzocchere ch'erano state per l'una o per l'altra ragione consacrate allo sposo celeste. Quanto ai frati, il generale Lamarmora non li avrebbe certamente graditi nelle sue file, nè anche a titolo di cappellani e di limosinieri: e la questura avrebbe avuto sulle braccia una doppia difficoltà per abolire l'accattonaggio. D'altronde un certo partito alla Camera che non era composto di romanzieri o d'artisti, non volle ammettere che i frati soppressi avessero a deporre le loro tonache e a vestir come gli altri cittadini e operai. Il proverbio: l'abito non fa il monaco, fu stiracchiato ad esprimere non so quante cose. Frati e monache, o per titolo di carità o per ragioni di convenienza, furono lasciati provvisoriamente nei loro nidi; e conservati provvisoriamente i frati, furono conservati più o meno i conventi. Il tempo è prezioso, e sa il cielo quante speranze furono alimentate da cotesta tolleranza più o meno legale.

Ma lasciamo stare i frati e le monache, finchè obbediscano ad una legge più assoluta che non è la legge fiorentina o la legge italiana. Era ed è dovere della pubblica autorità riscontrare l'esattezza degli inventari fatti o da farsi di tutti gli oggetti preziosi e delle opere d'arte che appartengono oggimai alla nazione. L'Italia da parecchi anni è corsa e ricorsa da commissionari stranieri per fare incetta a qualunque costo delle opere de' nostri artisti primari, più note agli altri che a noi.

Nè si dica che l'Italia è ricca di capi d'opera, e può abbandonare agli altri i rilievi della sua mensa. L'Italia è ricca per certo d'opere egregie ereditate dai suoi maggiori, ma non per questo deve trascurare questa nobile eredità, e dee pensare fin d'ora ad ordinarla e a renderla più profittevole alle nuove generazioni. Venderemo allora, se sarà necessario, il soverchio, o lo cambieremo con altre opere che mancano a noi. Ma intanto nessun oggetto che abbia un valore d'arte deve andar disperso o distratto. I Comuni, le Provincie rispondano: risponda per tutti il Governo dinanzi ai rappresentanti della nazione. Già un Raffaello rubato a Napoli dal re Borbone, e da questi venduto a non so quale de' suoi, sta per essere rivenduto per un milione. *La Madonnina della Staffa*, del medesimo autore, malgrado tutti gli sforzi del Governo, fu potuta vendere dal Conestabili di Perugia ad un Americano, al prezzo di 300,000 lire, per sentenza ripetuta e confermata da' tribunali. Rispettiamo il diritto di proprietà, e il giudicio de' magistrati, ma pensiamo almeno che se siamo ricchi di quadri siamo poveri di milioni, e che i nostri capi d'opera d'arte sono la ricchezza più certa che ci rimanga. Chi la manomette è ladro: chi chiude un occhio è manutengolo e frappatore del pubblico bene. Il Ministro che non provvedesse ad impedire efficacemente tali misfatti sarebbe anch'esso complice e traditore del suo mandato.

II. L'affresco del Perugino, testè scoperto, non avrà certamente il pregio e il valore dei quadri di Raffaello che si sta negoziando a Parigi: ma quanto alla storia dell'arte ha un'importanza grandissima. È uno di quei lavori in cui si può dire che il maestro abbia superato se stesso, tanto da raggiungere l'altezza a cui giunse il suo insuperabile alunno.

Quando le gallerie non saranno più come sono di presente altrettante raccolte inordinate di cose belle, ma saranno disposte per modo da mettere sotto gli occhi degli alunni e del pubblico la figliazione storica dei vari artisti e delle varie scuole, il ravvicinamento di un quadro del Perugino, co' quadri analoghi di Raffaello, sarà una lezione più utile, che non è la più dotta critica, e l'insegnamento accademico più ortodosso. L'arte, come la natura, non va per salti, ma procede e decade quasi per gradi insensibili. Il caposcuola non fa per lo più che riassumere in se stesso quanto s'era fatto di meglio prima di lui. S'impadronisce di questi germi, li feconda in se stesso, e segna alla sua volta una scuola ed un'epoca alle quali impone il suo nome. Così di anello in anello l'arte italiana processe da Cimabue a Raffaello, da Basaiti a Tiziano, da Mino da Fiesole a Michelangelo; per descrivere, raggiunta la sommità, una linea descendente più o meno rapida, finchè le sia concesso, ricca di nuovi elementi, risalire ad altezze maggiori.

Tanto speriamo sia per seguire quando la nazione avrà saputo cogliere i frutti della libertà civile e politica, e li avrà fecondati collo studio e coll'opera.

III. Il Perugino è tra i pittori più laboriosi che si conoscono. Non v'è città d'Italia, non v'è collezione all'estero che non vada ricca di alcuno de' suoi dipinti. Nato di poveri parenti, cominciò da fanciullo a domandare al pennello il pane necessario alla vita. Era il tempo che le commissioni fioccavano da ogni parte. Le chiese e i conventi non si volevano soltanto acconci al culto divino e alla vita comune; si volevano ornati d'arredi preziosi, di pitture, di sculture bellissime. Ogni famiglia un po' ricca fabbricava e decorava la propria cappella. Non si trattava più dell'imagine sola o di Cristo o della Vergine o del Santo titolare, si domandavano al vecchio e al nuovo Testamento tutti i personaggi, i fatti, le parabole più drammatiche. I pittori avevano mano mano allargato il campo delle loro ispirazioni. Potevano sbizzarrirsi a lor posta dipingendo le nudità più ritrose e i più ricchi e sfarzosi abbigliamenti. Il Cielo e la Terra erano a' lor comandi. La storia profana e le invenzioni de' poeti gentili facevano capolino fra i soggetti della Bibbia antica e nuova. Le sibille sedevano tra' profeti, gli eroi della Grecia e di Roma erano tratti pe' capelli a tener compagnia ai personaggi più illustri del nuovo Patto. S'era venuto formando un ambiente, una specie d'atmosfera artistica che ispirava il pittore, per incolto che fosse, e gli apriva dinanzi un campo che poteva percorrere a suo talento. Pochi osavano cose nuove, ma tutti potevano trattare con novità gli stessi soggetti.

Il Perugino non uscì quasi mai dalle tradizioni comuni, tranne nella cappella del Cambio a Perugia, dove rappresentò i personaggi più famosi della storia romana, come a quel tempo s'immaginavano. Del resto, dipingendo per commissione di frati, di monache o di devote famiglie, si ritenne fra i limiti della tradizione religiosa del tempo suo. Fece e rifece sovente le stesse cose, e fu accusato di ripetere più volte la stessa figura. È probabile che di povero pittore divenuto ricco ed avaro, accettando più commissioni che solo non poteva adempiere, si sarà giovato alcuna volta de' suoi scolari, e, dipingendo per paesi diversi e distanti, non si sarà fatto scrupolo di servirsi dei medesimi studi e cartoni. Ma la mano del maestro risplende in alcuni lavori di tanta luce, che sei costretto a riconoscerlo per rivale e per emulo ai più famosi del tempo suo.

L'affresco che abbiamo dinanzi agli occhi porta l'impronta luminosa di questa fase. Michelangelo trionfava in quel tempo a Firenze, non solo come architetto e scultore, ma come pittore. Aveva anch'egli un corteo di giovani artisti che lo portavano a cielo, e affettavano di sprezzare tuttociò che non s'accostava alla sua maniera. Il Perugino aveva più volte tentato di accostarsi al Buonarroti e sorprendere il suo modo di fare così diverso dal proprio. Michelangelo fu colto dal suo umore irritabile, e gli diede del goffo pubblicamente, sicchè dovette rispondere dell'offesa dinanzi ai giudici con poco onore dell'uno e dell'altro.

Era il tempo che il Perugino lavorava nel Capitolo del convento di Cestello, e probabilmente nel nostro affresco, onde la coscienza del proprio valore e la contesa col Buonarroti dovevano dargli più animo a fare opera tale da rispondere col fatto all'ingiusto rimprovero. Non sappiamo se l'autore del Giudizio Universale abbia veduto la Crocifissione, ma certo dinanzi a quest'opera, giusto e generoso com'era, si sarebbe inchinato lieto di ritirare l'amara parola.

Quest'opera colossale occupa un'intera parete della sala del Capitolo. Si divide in tre compartimenti senza nuocere all'unità del soggetto. Nel mezzo s'alza il crocifisso veramente divino, colla Maddalena inginocchiata a' piè della croce. A sinistra hai la Madonna in piedi e San Bernardo in ginocchio, a destra San Giovanni pure in piedi e San Benedetto nell'umile atteggiamento del San Bernardo. Tutte le figure spiccano sopra uno dei più belli e armoniosi paesi che s'abbiano del Perugino. Il Cristo, la Maddalena, il San Giovanni, per l'eleganza delle linee, per la vivacità dei colori, per l'espressione dei volti raggiungono un ideale che non fu mai superato. La Madre addolorata si direbbe un po' fredda nei lineamenti del viso, ma il dolore è mirabilmente espresso dalle mani e dalle dita intrecciate che tradiscono l'angoscia materna a stento frenata. L'estasi dolorosa del San Giovanni e del San Bernardo tocca il più alto grado dell'espressione; ma la figura più nuova, e che non dubitiamo di dichiarare il capo d'opera del pittore, è il San Benedetto. Qui il disegno, il colore, l'atteggiamento, le pieghe, le mani presentano insieme così perfetto ed armonico che più non si potrebbe chiedere ai primi maestri della scuola veneta, romana e toscana. Qui il Perugino s'abbraccia veramente coll'Urbinate nella sua miglior maniera. Tutte le pitture a tempera e ad olio che di lui si conoscono cedono a questa per l'ampiezza del fare, per la nobiltà del comporre. Qui egli ha davvero superato se stesso, quasi volesse mostrare al Buonarroti e a' suoi ferventi discepoli ch'egli non era inferiore a nessuno.

Non abbiamo veduto il famoso affresco ch'ei fece a Trevi, nè sappiamo se abbia ancora la conservazione di questo: perciò soltanto ci asteniamo dall'affermare essere questo il capolavoro del Perugino. Ma tale qual è, nello stato di perfetta conservazione in cui trovasi, non dubitiamo dichiararlo come l'opera più notabile che di lui s'abbia a Firenze, senza far torto alle tavole che posseggono l'Accademia e le Gallerie nazionali.

IV. Abbiamo accennato più sopra di un affresco di Raffaellino del Garbo, e d'altri oggetti d'arte ritirati prudentemente nella parte del convento ancora soggetta a clausura. È probabile che ivi si celino altre ricchezze, notate certamente nell'inventario, ma ignote ancora alla comune dei mortali.

Sarebbe chiedere troppo, nel regime di pubblicità che abbiam conquistato, domandando al Governo la stampa di codesti inventari, o almeno una nota delle opere d'arte più notabili riscontrate nei vasti e molti locali, divenuti patrimonio dello Stato? Non sarebbe questa una guarentigia per esso e per tutti? Se lo stato provvisorio di queste proprietà avesse a prolungarsi per anni, saremmo noi sicuri che nessuno di codesti oggetti sarà stato sottratto, mutilato, cambiato, perduto in un modo o nell'altro? E gl'inventari medesimi siamo noi sicuri che non possano essere alterati, smarriti, tolti in qualunque modo alla vista di quelli che hanno l'ufficio di custodirli? Furono più d'una volta fatti sparire importantissimi documenti dagli archivi medesimi della Camera: come potremmo riposare tranquilli sulla buona fede, sulla solerzia, sulla vigilanza, sulla lealtà di tutti gli archivisti, di tutti gli ufficiali dello Stato? Domandiamo, in cose di tanto rilievo, la guarentigia di una esatta e sollecita pubblicazione dei capi d'opera d'arte sui quali abbiam posto finalmente la mano, e che sono passati in dominio assoluto della nazione.

Leggiamo nel Richa, che il Perugino aveva dipinto un San Bernardo per il convento medesimo. Questa tavola era già sparita a' suoi tempi. È probabile che sia quella stessa onde va superba la Pinacoteca di Monaco. Come vi giunse? Egli ricorda pure altre tavole del Ghirlandaio, del Beato Angelico e di altri pittori meno famosi, onde le ricche famiglie fiorentine avevano arricchite le lor cappelle, nella chiesa annessa al convento. Alcune di queste pitture si troveranno o nella chiesa o nel monastero, ma non già tutte; tante sono le vicende a cui fu soggetto questo convento.

Fondato nel 1256 per servire d'asilo e ricovero a certe devote di Santa Maria Maddalena, pentite de' lor peccati, onde il borgo si chiamò dei *Pentiti* e più tardi de' *Pinti*, una madre badessa di nome Eugenia, nel 1323, ne fece dono ad un frate di Vallombrosa, il quale, a garantirsi contro la mutabilità della donna, volle stipulare a proprio favore una disdetta di mille fiorini d'oro, in caso di revoca.

Quei buoni frati di S. Gualberto le prevedevano tutte. Noto che don Martino, così chiamavasi il donatario, era uomo d'alto affare, ed era incaricato dalla repubblica di provvedere al buono stato delle fortificazioni di Firenze. Come fu proprietario assoluto del monastero delle Convertite, vi trasferì sette monache appartenenti a famiglie ricche ed illustri, che abitavano a San Donato *inter Turres* sotto pretesto che in caso di guerra potevano corrervi qualche pericolo. Più tardi i Cistercensi vollero avere un ospizio vicino alle loro penitenti, e si fabbricarono un bel palazzo in quei pressi. E così a poco a poco, avendo trovato che il convento medesimo era buono per se medesimi, ottennero dal pontefice Eugenio IV che le antiche proprietarie del luogo fossero trasferite altrove, lasciando ad essi il loro antico ricovero.

Ciò avvenne nel 1442. È probabile che rimasti padroni e possessori della chiesa e del monastero di Santa Maria Maddalena, lo ampliassero e decorassero come usavano fare, mettendo a contribuzione i loro ricchi clienti e fautori. Il Perugino dipinse la sua crocifissione e la tavola, or perduta, per essi, e prima del Perugino frate Angelico, il Ghirlandaio e più tardi gli altri ricordati dal Richa.

Il cortile posto dinanzi alla chiesa ebbe per archi-

tetto Giuliano di San Gallo, il quale dedusse da un capitello etrusco di Fiesole quelle belle colonne ioniche ora murate, ond'era coronato l'impluvio. Codesti capitelli, colla voluta allungata fino alla base del collarino, sono veramente una cosa nuova e gentile. Il convento divenne un soggiorno veramente splendido per natura e per arte, e i monaci di Cestello vi dimorarono tranquilli e sicuri fino al 1638.

La sede di San Pietro era allora occupata dal pontefice Urbano VIII, il quale aveva due nipotine nel monastero di Santa Maria degli Angeli di là dell'Arno. Queste pie Carmelitane non vollero avere uno zio Papa per nulla, e, trovandosi un po' disagiate nel loro nido volto a tramontana e poco salubre ed ameno, chiesero al santo Padre di voler loro procurare un'abitazione migliore. Quelle suore erano superbe in quel tempo di aver avuta una Santa cospicua, che fu suor Maria Maddalena de' Pazzi. Il Papa, ricordando forse l'atto di autorità del suo predecessore Eugenio IV, che avea favoriti i frati a danno delle monache, credette bene di fare l'opposto dell'altro infallibile, e favorì le monache a danno de' frati. E sempre bene.

I monaci di Cestello se ne andarono colla coda fra le gambe, e le suore di Santa Maria degli Angeli, portando seco la loro Santa, precedute dal granduca e dalla granduchessa, colla musica in testa e co' confaloni spiegati presero possesso dell'insigne convento dove dimorano tuttavia, per l'indulgenza del Governo italiano, in numero di cinquantadue.

Benchè il prolungamento della via della Colonna abbia lor tolto il gran refettorio e la parte settentrionale del monastero, esse hanno ancora abbastanza del vasto, antico convento per poter compiere in pace la loro mortale carriera.

E noi, per gratitudine di averci conservato il capo d'opera del Perugino, e aver condisceso che il pubblico potesse ammirarlo almeno in certe ore e in certi giorni della settimana, non diremo una parola che possa parere men che cortese.

Vorremmo solo, che anche l'affresco di Raffaellino del Garbo fosse posto in pubblico luogo, e con esso la tribuna scolpita a' tempi del Donatello, la quale starebbe assai meglio nel Museo nazionale che in un corridoio del monastero chiuso sotto pena di censura agli occhi profani. E vorremmo che il Governo, prendendo esempio da questo, provvedesse alfine a trarre alla pubblica luce i monumenti piu insigni dell'arte italiana, e per assicurarci il possesso di tante ricchezze, e per offerire nuovi modelli e nuove occasioni di studio ai nostri giovani artisti.

DALL'ONGARO.

SCULTURA

DI GIOVANNI BASTIANINI

DA FIESOLE

QUESTO nome insigne, riconosciuto emulo dei migliori cinquecentisti, ha appartenuto ad un modesto artista operosissimo e completamente ignorato fino agli ultimi anni, si può dire, della sua vita! L'esistenza travagliata di lui, i suoi lavori rivelati per prodigio, il prematuro suo fine hanno un tal chè di misterioso interesse da destare per avventura in età più tarda la fantasia di romanzieri, da stimolare le ricerche degli storici, da solleticare le acute investigazioni degli archeologi. A noi intanto incombe il dovere di tener conto nelle nostre pagine dell'artista Toscano, che or volgono pochi anni ha fatto parlar di sè tutti i giornali europei, talchè la sua rivelazione fu considerata in mezzo alle curiosità della vita artistica come un raro avvenimento. Ci piace a tal fine riprodurre la narrazione del fatto che rese improvvisamente famoso il Bastianini quale la trovammo esposta nelle colonne della *Nazione*, anno 1868; tanto più che siamo fortunati di poter porgere ai nostri Lettori, con accurata incisione in legno, l'immagine dell'opera, che ha saputo destare tanto interesse nel campo dell'arte.

Nell'Esposizione retrospettiva del 1867 di Parigi, fatta ai Champs Elysèes per cura dell'Unione centrale di belle-Arti applicate all'industria, l'oggetto che più attirò l'ammirazione dei visitatori e che fermò più di ogni altro fin l'attenzione dell'Imperatore, fu un busto in terra cotta apparentemente del secolo XV, il quale era segnato come ritratto del poeta Girolamo Benivieni uno degli amici di frate Girolamo Savonarola. L'opera, che mostrava tutto il carattere del tempo, improntata di così forte originalità di concetto e di così potente maestria di modellatura da far maravigliare i più esperti conoscitori di antichità, francesi e non francesi (His de Lasalle, de Triqueti, Robinson, Ch. Perkins, Castellani, Eug. Piot, Timbal, Ch. Davillier, L. Carrand, ecc. ecc.) apparteneva al signor de Nolivos, e non vi era amatore di cose artistiche che non gliela invidiasse. Tre o quattro mesi dopo, quando la ricca collezione di detto signore fu messa in vendita all'Hôtel Drouot, il busto del Benivieni, veniva in possesso del signor conte di Nieuwerkerke pel prezzo elevato di 13,600 lire. L'anno dopo il Benivieni passava dalle sale del signor conte di Nieuwerkerke in una di

quelle dette della *Rénaissance* nel Museo imperiale del Louvre, e precisamente nel centro della stanza ove trovansi i *Prigionieri* di Michelangelo, la *Ninfa del Castello d'Anet* di Benvenuto Cellini, un Ritratto di Donna di Desiderio da Settignano e tante altre preziose scolture dei secoli XV e XVI. Tutti dissero che il Museo si era arricchito d'un meraviglioso capolavoro.

Però negli ultimi mesi del 1867 la *Gazette de Beaux-Arts* pubblicava repentinamente alcuni curiosi documenti, coi quali si provava che l'opera creduta d'ignoto scultore del 1500 era uscita dalle mani di un tal Bastianini di Fiesole nel 1864, eseguita per commissione del noto antiquario Freppa. Lo scultore Casarini affermava avergliela vista modellare; vari lavoranti della manifattura dei tabacchi di Firenze dichiaravano che il busto era il ritratto del loro compagno Giuseppe Bonaiuti: il Freppa conchiudeva protestando di non averlo venduto al signor Nolivos nè come opera antica, nè come moderna, *ma tale quale era, e quale il signor Nolivos poteva vederlo e giudicarlo.* Questa inattesa rivelazione fece gran chiasso a Parigi. Essa offendeva troppo fortemente e l'amor proprio dei conoscitori ed antiquari francesi, e del signor Nienwerkerke, sopraintendente del Museo del Louvre, per rimanere senza qualche risposta. Le proteste, le negazioni quindi piovvero da ogni parte; si chiese ad alta voce una dichiarazione formale del medesimo Bastianini; ma allorchè questi affermò *in faccia al mondo e sulla sua coscienza d'uomo onorato*, che il busto rappresentante Girolamo Benivieni, era OPERA SUA, piovvero anche gl'insulti sullo sciagurato che osava così sfrontatamente dirsi autore di uno dei più grandi capolavori del secolo XV. (*).

Giovanni Bastianini nacque in San Domenico di Fiesole da parenti poveri ed oscuri. Fino a tredici anni lavorò nelle cave fiesolane; indi per bontà del cav. Inghirami, che ne indovinò l'ingegno, potè entrare in quel laboratorio di San Domenico, dove il valentuomo attendeva alla pubblicazione dei suoi scritti sulle antichità etrusche. Lì cominciò ad apprendere qualcosa di disegno, e si esercitò da sè a modellare figurine e piccoli bassi rilievi; passò poi nello studio del Fedi, come semplice fattorino, e, continuando a modellare, ebbe savi consigli dal maestro. Fu nello studio Torrini, ove dopo lavorò da scalpellino con tenuissima mercede; ivi il Bastianini prese amore ai maestri del secolo XV e si pose a contraffarli facendo un piccolo commercio di busti e di bassi rilievi squisitamente imitati. Verso il 1848, egli fu conosciuto dal Freppa, antiquario notissimo, dal quale ebbe offerta di lavorare per conto di lui, ricevendone lo stipendio di due franchi il giorno, stanza di studio e mezzi per istruirsi. L'antiquario, che non aveva fatto punto male i suoi conti, vide ben presto sorpassate le proprie speranze; ed a qual grado d'eccellenza siasi dipoi elevata l'abilità del Bastianini, vien dimostrato dal busto del Benivieni e dall'altre sue opere le quali, se non ricco, lo resero in breve famoso.

Il busto del Benivieni fu dal Freppa mostrato primieramente al dottor Foresi, il quale gli offerse 500 franchi. L'antiquario ne voleva mille ad ogni costo: il Foresi non condiscese per timore delle riproduzioni. Dopo di lui lo vide il signor Rivet che non lo comprò, benchè ne fosse invaghito, forse perchè seppe da uno degli impiegati del Freppa che l'origine di esso era affatto modernissima. Il Rivet però ne ragionò in Milano col signor Nolivos, proponendogli, se egli avesse creduto il busto qualcosa di buono, di comprarlo a metà; e il Nolivos, appena arrivato in Firenze, lo prese per 700 franchi, a condizione che avrebbe messo il Freppa a parte del beneficio in caso di rivendita. Il lettore conosce il resto.

A fronte di questa famosa mistificazione troviamo nell'autorevole periodico francese la *Liberté* strappata una confessione in mezzo alle aspre battaglie mosse contro l'artista da ostile incredulità: *Bastianini sarà, come vuolsi, un operaio che fattura abilmente; l'ammetto: ma non è men vero che Bastianini ha avuto in vita sua un lampo di genio, e che il Benivieni del Louvre è uscito da cotesto lampo.*

Ma il Bastianini ebbe altri lampi di genio: il busto di Gerolamo Savonarola, per assai tempo creduto antico, come tale pagato dai signori artisti Banti e Costa, lire 10,000, giudicato dall'esimio Duprè dotato dello stesso carattere di spontaneità e di libertà del suddetto capo-lavoro, opera stupenda che figura presentemente nel Museo di S. Marco di Firenze: la famosa statuetta chiamata la *Chanteuse Florentine*, che il Burty nel suo volume *Chefs d'œuvre des Arts Industriels*, chiama precisamente *opera d'un'artista di genio*, riconosciuta per lavoro del nostro Scultore, dopo le dichiarazioni del cav. Gaetano Bianchi che gliela vide modellare: e ciò oltre molti altri busti e imitazioni antiche che adornano musei pubblici e collezioni private.

L'ingegno del Bastianini era versatile e fervido, e mentre da un lato attendeva ad imitare coi caratteri della contraffazione gli antichi, facendo servire la potenza sua creatrice a tener scrupolosamente dietro alla maniera dell'artefice che si proponeva di riprodurre, non tralasciava ad un tempo di dar vita a peregrini concetti suoi proprii, ed in fede di ciò noi proviamo compiacenza nell'offrire tradotto coll'incisione quel vago gruppetto in marmo, di lui creazione, tutta grazia e spontaneità, rappresentante *due putti danzanti.*

Ma ecco che mentre si accingeva ad accettare la

sfida francese e già aveva messo mano al *pendent* del Benivieni, quando la via della gloria gli era dischiusa così splendida, così popolare, nello stadio più gagliardo della vita a soli 38 anni, egli moriva il 29 giugno 1868, egli che aveva raggiunto ogni più bella speranza, ed ottenuta soddisfazione tale nella sua carriera, cui maggiore non era mai stata promessa ad artista vivente. Concludiamo colle appassionate parole, che un amico eletto e sviscerato dell'arte e degli artisti (l'egregio cav. A. Pavan) pronunciava sul suo feretro in mezzo ad uno stuolo di mesti confratelli, sostato il funebre convoglio a Porta S. Miniato. « Dopo una esistenza tutta sparsa di triboli e di umiliazioni, e pur tutta quanta consacrata al decoro dell'arte sua prediletta egli aveva ottenuto la più splendida delle vittorie, e la massima delle ricompense: quella di sapere onorate, lui vivo, le opere sue, non per fasto compro o cercato ma per la loro propria virtù: e di vederle confuse e collocate accanto ai prodigi di Michelangelo, coperte del nome famoso di Luca della Robbia »!

C. F. Biscarra.

(*) Il testo della Dichiarazione pubblicata nel *Diritto* del 10 gennaio, è il seguente:

Io sottoscritto, avendo letto in vari giornali e segnatamente nel *Nord* del 29 dicembre 1867, che si poneva in dubbio la modernità del busto in terra cotta di Girolamo Benivieni, collocato presentemente in una sala del Museo del Louvre, come opera del secolo XV, ed essendo stato io personalmente e bassamente assalito in uno scritto del giornale il *Nord*, firmato con le iniziali E. C, il cui autore oltre al tessere da cima a fondo una falsa e maligna istoria intorno alla provenienza, alla compra e vendita, e all'autore del detto busto, mi sfida con parole insolenti a dichiarare se ne sono io l'autore, aggiungendo che quando anche lo affermassi, egli lo niegherebbe; sento il dovere e al tempo stesso il diritto di dichiarare solennemente in faccia al mondo e sulla mia coscienza di uomo onorato:

1° Che il busto in terra cotta, rappresentante Girolamo Benivieni, presentemente al Museo del Louvre, È OPERA MIA.

2° Che ne ebbi commissione dal signor Giovanni Freppa, per la somma di franchi trecento cinquanta (350), la quale, per la sua tenuità stessa, esclude dal lato mio qualunque idea di falsità.

3° Che il signor Freppa, da quanto seppi, e secondo che si deduce da una sua dichiarazione, vendè il menzionato busto, non come antico, per franchi settecento (700), al signor Di Nolivos, il quale promise per patto espresso che ricavandone un prezzo maggiore, avrebbe fatto partecipare equamente al lucro, il signor Freppa, e la partecipazione venne determinata nella somma di franchi mille, dopo la vendita del busto al pubblico incanto, al signor conte di Nieuwerkerke, che lo pagò franchi tredici mila sei cento.

4° Che *l'intrigo fiorentino* di cui parla l'anonimo autore dello scritto del *Nord* è semplicemente un *intrigo francese*, come risulta dalla storia vera dei fatti accaduti, di cui saranno date prove luminose e incontrastabili dal signor dottore Alessandro Foresi, il quale ha raccolto e possiede tutti quanti i documenti che la concernono e che saranno pubblicati fra breve in un opuscolo, del quale il giornale fiorentino il *Diritto* dette un saggio il 19 dicembre 1867.

Questa mia dichiarazione valga a porre in salvo il mio onore e la mia riputazione di artista e a render palese che nella presente questione il difetto di lealtà e di onestà non deve cercarsi a Firenze, ma a Parigi.

Firenze, 4 gennaio 1868.

Giovanni Bastianini, scultore.

Istruzione Artistica

GLI ORAZII ED I CURIAZII

PRO E CONTRO

LE ACCADEMIE DI BELLE ARTI

Non è piccolo pregio del Giornale in cui ho l'onore d'inserire il presente articolo, di saper trattare le questioni con saggia imparzialità, e non di quelle professate a gran colpi di cassa da certi critici, i quali, protestando di lasciar agli altri la maggior libertà di opinione, pretendono per altro che si gridi l'*osanna* soltanto al loro parere, e il *crucifige* pegli avversarii. No, l'imparzialità de' redattori di questo periodico va proprio sino alla annegazione; e di ciò è bella prova il modo secondo il quale iniziarono, nel fascicolo di marzo dello scorso anno, la ora tanto agitata quistione sull'opportunità o no, di abolire le Accademie di belle arti, mantenute dal Governo.

Era naturale che, appartenendo essi per la loro posizione ad una fra le più illustri del regno, legati di amicizie a molti professori accademici, vincolati alla istituzione dallo spirito di corpo, spirito che nel comune pericolo tiene concordi sino i nemici personali, dovessero, con tutte le forze loro, propugnare il mantenimento delle Accademie. Eppure (esempio raro), fatti accorti dei malanni inerenti ad esse, specialmente considerate rispetto alle condizioni ed ai bisogni odierni dell'arte; ben vedendo come la fiumana dell'opinione minacciasse di travolgere gli argini dietro cui riparavansi, avvisarono di proporre a tempo i rimedii, anzichè fare fidanza col pericolo; e perciò nel citato fascicolo proposero riforme, forse non abbastanza larghe, ma per certo giudiziosissime.

Così ebbero il merito, non solo di essere tra' primi a segnalare il bisogno di tali riforme, ma di porre la questione su quelle vie di pacata temperanza la quale permette, anzi impone la tranquillità dell'esame; solo modo, nel caso presente, se non di veder limpido il vero, almeno di dissipare gran parte de' nebbioni che tuttavia la avviluppano.

E davvero sono ancora densi molto, perchè le opinioni opposte si guardano tuttavia in cagnesco, e si stanno le une contro le altre al par de' Guelfi e de' Ghibellini del medio evo. Però è forza confessare, come da

ambo le parti si facciano certe concessioni, che sarebbero indizio, se non proprio di vicina pace fra i dissidenti, almeno di un lungo armistizio.

Adesso, per esempio, non avverrebbe più agli avversari delle Accademie quello che avvenne loro nel 1830 e nel 1858. Quando, nel primo de' citati anni, il Cicognara, preside allora di quella di Venezia, e più in grado di molti di segnalare gli errori della istituzione, dichiarò arditamente dal suo seggio medesimo, che il sopprimere le Accademie artistiche sarebbe stato opportuno consiglio, tanto e tale esercito di calabroni gli si avventò contro, che dovette abbandonare il suo posto.

Lo stesso scalpore, come se rovinasse il mondo, menarono molti e molti nel 1856, al comparire d'alcuni scritti intesi a provare l'inutilità delle Accademie. Vi fu persino un celebre Ortensio che, così, per ispirito di conciliazione, eccitò il popolo a far giustizia sommaria di simili eresiarchi. E s'intende che ne' suoi scritti egli si mostrò sempre gran propugnatore di libertà e di tolleranza.

Ora invece che la questione è tornata a galla, nessuna delle parti contendenti s'abbandona a furibonde invettive contro l'avversaria, anzi si può dire che entrambe combattono ad armi cortesi.

Per esempio, gli stessi difensori delle Accademie già vedono che quelle a carico dello Stato sono troppe, e che meglio di averne dodici come adesso, gioverebbe contentarsi di quattro o cinque. Alcuni, accortisi come gli Statuti che ad esse servono di guida, conducano spesso a vane apparenze od a mendaci incensi verso meschine mediocrità, bramano riforme e ne suggeriscono anche di buone: altri, desiderando che il denaro pubblico fosse meglio impiegato, vorrebbero che quello risparmiato nelle Accademie da sopprimersi, andasse adoperato in allogamenti ad abili artisti.

E d'altro canto, gli accademiofobi hanno già capito che per quanto sia desiderabile l'abolizione delle Accademie come corpi insegnanti, è necessario, od almeno conveniente, conservarne alcune come custodi di eletti modelli, e come corpi giudicanti ed esaminatori negli argomenti di belle arti in cui entri lo Stato.

Confido quindi che se la questione del sopprimere o conservar le Accademie verrà agitata al Congresso di Parma, perderà molto di quell'angoloso e rubesto che avrebbe avuto, se trattata dieci anni fa. E spero eziandio che nella prefata riunione si saprà consigliare qualche cosa di pratico che vantaggi veramente l'incremento dell'arte, senza che lo Stato sacrifichi i denari de' contribuenti a mantenere dannose fucine di superbia, od ospizii di petulante mendicità. Nella fiducia di non ingannarmi nelle mie previsioni mi si conceda frattanto ch'io esponga il modesto mio avviso sopra alcuni scritti che uscirono da ultimo, sul tanto palleggiato soggetto delle Accademie.

Non parlerò qui di quelli che le vogliono assolutamente abolite, non perchè non racchiudano egregie cose, ed osservazioni da tenersi in gran conto, quali sono, ad esempio, i due di cui pongo qui in nota i titoli (1), ma perchè non ammettendosi in essi transazioni di sorta, non gioverebbero alla vagheggiata conciliazione. Dirò invece qualche parola su quelli che, pure proponendo riforme radicali, non intendono però (od almeno pare non intendano) far *tabula rasa* di un istituzione, che ha in suo vantaggio la lunga esistenza. Fra i molti che mi venne fatto di vedere, due, a parer mio, si meritano la maggior considerazione, e sono, quello del Prof. Camillo Boito, col titolo *Provvedimento sulle arti belle* (Milano 1870), e l'altro del cav. Cesare Masini, segretario dell'Accademia bolognese, in cui tracciò un *Progetto per un nuovo Statuto per le Accademie nazionali di Belle Arti*.

Per verità, sul primo potrei risparmiare di dir verbo, giacchè ne parlò diffusamente, e con giuste lodi, questo medesimo giornale, nel fascicolo di maggio decorso. Pure, se non erro, parmi valga la pena di esaminarlo sotto un diverso punto di vista, affatto estrinseco dallo scopo a cui mirava il predetto articolo.

Quando si considerano proprio nel lor midollo questi *Provvedimenti* esposti dal Boito, non si può a meno dall'avvedersi, che se appariscono un contravveleno eminentemente pratico, per scemare la non felice influenza delle Accademie, si manifestano, in fine del conto, come un'ingegnosa maniera di far sparire l'istituzione se non dalla faccia del globo, da quel'a almeno del bilancio italiano.

Pel fatto, il perspicace scrittore comincia dal voler a dirittura abolite sette fra le dodici Accademie ora a carico dello Stato. Poi, alle cinque superstiti toglie le scuole elementari, che vorrebbe invece perfezionate, ed in gran numero, in ciascuna città, e mantenute a spese comunali. Esclude poi dalle Accademie conservate, tutti quegli insegnamenti che potessero aver relazione a scuole professionali, desiderando che queste siano fondate dalle Provincie e ben provvedute poi, così di maestri che di modelli, affinchè s'accostino alle celebri di Francia e di Inghilterra ove si insegna il disegno, soltanto nelle sue relazioni colle industrie.

Una modificazione importante egli richiede nelle scuole superiori accademiche, consigliando che si levino via quelle d'invenzione. Per lui sarebbe bastevole che, p. e., si insegnasse al pittore a *dipingere dal nudo, dalle pieghe, dai quadri antichi, a conoscere lo spirito e le bellezze delle composizioni de' nostri sommi, a trattare le varie teoriche della pittura;* e allo scultore poi vorrebbe si apprendesse unicamente, *a modellare dalla statua e dal naturale*, e gli si mostrassero *le meraviglie della statuaria de' tempi passati e del giorno d'oggi*, senza darsi la briga d'apprendere, a chi s'inizia nell'arte dei colori o della plastica, ciò che insegnar non si può, cioè l'invenzione, faccenda tutta d'ingegno a cui i precetti somigliano a tempo perso. *I professori sarebbero*

---

(1) Roscio. — *Considerazioni intorno alle Belle Arti e all'influenza esercitata su queste dalle Accademie, ecc.* — Torino, 1869.
Raymond. — *Le Belle Arti in Italia e le sue Accademie.* — Torino, 1869.

quindi (prosegue egli) *necessarii come son ora, ma non insegnerebbero più a far quadri e statue d'invenzione, gonfiando l'allievo, eccitandolo senza volere a scappar via dalle elementari per entrare nelle superiori; cooperando per necessità d'ufficio a crescere il numero degli illusi, degli spostati, degli scapigliati, degli affamati.*

Tutto questo va benissimo, e se non va benissimo, pare debba camminar meglio di quello fu sino adesso: ma restano alcuni punti essenziali da chiarire, i quali, se rimanessero nelle tenebre, non so quanto darebbero di utilità al proposto mutamento.

Consento sì col Boito che se pure un ufficio vantaggioso possono fornire le Accademie, sarebbe appunto quello da lui tracciato; ma confesso che mi fa una certa meraviglia, com'egli, nel consigliarlo a guisa di riforma, non siasi accorto che, su per giù, fu sempre il còmpito che pretesero adempiere le Accademie, dacchè esistono; eppure abbiam veduto (e pur troppo vediamo anche adesso) quali frutti e ci dettero e ci danno.

Io non mi farò ad indagare se ciò sia accaduto per insufficienza od inconseguenza di metodi, ovvero per non curanza de' maestri, o sì veramente perchè l'insegnamento fu dato simultaneamente a troppi, e quindi senza la necessaria diligenza, ma è indubitabile che il fatto è avvenuto ed avviene. Ora, a che ci condurrebbe la pretesa riforma, se in effetto non è che uno *statu quo?*

È singolare che il Boito, il quale col fine suo acume invigorito da molta pratica dell'arte, avea già avvertito come nelle scuole elementari di disegno (che egli vorrebbe obbligatorie) fosse opportuno d'apprendere ai fanciulli il disegno a mano libera, secondo i metodi del Gillet di Ginevra, ch'egli chiama *logici, chiari, piacenti;* è singolare, dicevo, come non abbia intravisto che tali metodi sarebbero di poco o nessun frutto se per quelli che vogliono diventar artisti, non fossero seguitati nelle scuole del nudo e in quelle di statuaria. Perchè non ha consigliato che in queste si continui la stessa via, coi debiti allargamenti, si intende, nelle applicazioni? Egli sa pure meglio di me, che se andassimo a rintracciare le forme dell'insegnamento in ciascuna Accademia, troveremmo che ognuna nella copia dal vero e dai modelli, adotta metodi e teoriche differenti, o talvolta un empirismo affatto casuale ch'è la negazione di qualsiasi metodo. In una, ad esempio, si fa copiare il nudo in dimensioni grandissime, curando i più minuti particolari; in un'altra si vuole disegnato di fretta e furia, appena tracciando le estremità; in una terza si pone il massimo assegnamento sul dipingere ad olio dal vero, e via discorrendo.

Ora chi è che percorre la buona strada; chi la cattiva? Chi s'accosta alle celebri massime de' nostri cinquecentisti, chi se ne allontana? Che si abbia a tener per buona moneta quel vecchio detto, tutti i metodi essere egualmente buoni quando si riesca a piacere? Non sarà sicuramente il Boito che verrà a ricantarci pregiudicio così fatale, egli che sa meglio di molti, come solo al concetto artistico arrivi (e lo disse Michelangelo) *la mano che obbedisce allo intelletto*, e come a formar questa mano guidatrice della mente, non valgano nè altezza di ingegno, nè fecondità di fantasia, ma solo un metodo sano, semplice e chiaramente geometrico.

Se questo punto si merita uno schiarimento (e pochi al pari del Boito possono darlo compiuto e persuadente) lo merita pure l'altro di cui egli non tenne parola, ma ch'è strettamente legato alla riforma da lui proposta.

Nelle Accademie attualmente si danno pure insegnamenti di architettura, e, guardando almeno agli Statuti, non scarsi di certo. Perchè nulla disse di questi il nostro ingegnoso autore? Li vuol forse anch'essi esclusi affatto dalle Accademie, e portati invece a stabilimenti speciali, il che parrebbe più savio e più ragionevole partito, se pur non si volesse, a risparmio di spesa, aggiungere alle facoltà matematiche universitarie due cattedre di architettura superiore? Almeno gli ingegneri che le frequentassero saprebbero segnare un capitello.

Qual peccato che il Boito non abbia voluto entrare in queste scogliose, questioni! Egli valendosi della briosa fervidezza di stile, di cui è insaporato l'aureo libretto, ci avrebbe aiutato ad uscire da quel labirinto di idee contraddittorie sui metodi di studiar l'arte, da cui ci vengono dubbii ed incertezze fatali.

Entrò invece in alcune di tali questioni il cavaliere Cesare Masini, nel sopracitato *Progetto per un nuovo Statuto* ecc.; e ad avviso mio, ne risolvette una delle più importanti con savie parole, che quasi quasi potrebbero assomigliarsi alle tre celebri del Convito di Baldassare, purchè, se ad esse strettamente si ottemperasse, ne avverrebbe un vantaggioso tramutamento nella istruzione artistica esercitata nelle Accademie. Anche su questo interessante scritto, ricco pur esso di giudiziose considerazioni, dirò il mio qualsiasi parere nel prossimo numero.

P. Selvatico.

DELL'ESPOSIZIONE DI PARMA
e di una Lettera di C. Cantù.

Mandiamo plauso e piena adesione alla Lettera del cavaliere Cesare Cantù, indirizzata al cav. Pietro Martini, Segretario del Comitato esecutivo dell'Esposizione e del Congresso artistico di Parma, pubblicata nel N° 8 del giornale uffiziale per gli atti della predetta solennità.

È efficacemente propugnata da quella penna autorevole l'alleanza delle belle lettere colle belle arti, ed è provato ampiamente quanto utile potrebbe scaturire dallo aggiungere all'Esposizione una classe per raccogliervi Libri d'arte.

Dolenti di non aver margine per riprodurre in questo numero tale scritto interessante, facciam voti intanto perchè il benemerito Comitato, maturata la quistione, provveda alla attuazione di così nobile proposito.

C. F. B.

Varietà

LA XXXIª OLIMPIADE CERVARESCA

IN ROMA

La festa artistica di Cervara è risorta dalle sue ceneri.

Fermiamoci fuor di Porta Maggiore, scivoliamo fra le numerose vetture, e apriamo l'ombrellino per ripararci dai raggi cocentissimi del nostro sole, sebbene non siamo che al 25 aprile ed alle 7 $^1/_2$ antimeridiane.

Una vivace fanfara, ed una lunga striscia di brillanti colori che vediamo lungo lo stradone ci infondono l'allegria.

Ed ecco che

« Un nembo
« *Bianco* di polve rapido veleggia,
« Dal torbid' entro spinto,
« Ma già si squarcia e tutto acciar lampeggia
« Dai mille e mille ch'ei si reca in grembo ».

L'acciar che lampeggia non lo sofisticare da presso, ce n'è una qualità composta di carta pesta e carta d'argento che in queste occasioni serve a meraviglia.

Attenzione!

Dopo l'acciaio dei trombettieri, ecco una elegante cavalcata di Cosacchi (almeno così si chiamano). Le uniformi poco uniformi, parlano in favore della viva fantasia e del buon gusto di quell'artistico drappello, la cui unità non risulta che da un enorme bonetto a pelo. Ma sciist! Silenzio! Ecco il Gran Cancelliere di Stato della Cervara,.... largo al carro del presidente! largo o sarete infilati dalle otto corna de' buoi che lo tirano (e le corna de' buoi romani sono lunghe davvero!). Dopo il carro vien l'artiglieria.

« L'artiglieria!
« Sicuro, v'è anche l'artiglieria, e a cavallo.
« Che cavallini bassi!
« Lo credo io, son somarelli!
« Ecco la batteria di campagna.
« Quanti pezzi?
« Uno in sette.
« È un cannone Cavalli?
« No, sono altri quattro asinelli che lo tirano.
« Ma no, non mi capisci, voglio dire se è sistema Cavalli?
« No.
« Rigato?
« Nemmeno.
« Sarà dunque dell'ultima invenzione prussiana, di cui non ricordo il nome.
« Più recente ancora, è un cannone Revolver composto di sette tubi di stufa uniti insieme ».

2° Carro. — Il gran direttore della cucina, con tutto il suo corteo dal primo cuoco fino al vice-sotto-facente funzione d'aspirante al volontariato sguatteresco.

3° Carro. — L'Ambulanza tedesca. — Nome spaventevole!

— Vi saranno dunque delle vittime? Pur troppo! Alcuni rimasero sul terreno in quella grande giornata, ma pietosamente furon raccolti; altri dimenticati, tornarono il giorno dopo, avendo passata una salutare nottata al fresco. — A rassicurare però il lettore diremo che que' miseri caduti non ebbero a lamentare la mattina seguente che un po' di cerchio alla testa.

Ma non precorriamo cogli avvenimenti, torniamo al corteggio che deve essere interessante a giudicare dagli applausi degli spettatori e da' nuovi suoni di tromba.

È la mascherata degli Italiani. — Il trionfo di Vitellio. — Il maestoso carro tirato da quattro bei cavalli bianchi è preceduto dai corniceni, dai sacerdoti, dai littori, ecc. Vitellio è seduto sul più alto gradino. — Viva Vitellio! — *per omnia sæcula* viva Vitellio, la cui pancia desta l'entusiasmo generale. — Due signiferi gli stanno ai lati, le cui insegne promettono vino bianco e vino rosso. Due vergini Vestali dai leggeri mustacchi e dal zigaro acceso siedono agli imperiali piedi. — Al terzo gradino l'Ara, cui è riservata una grande missione. — Nel piano inferiore due re mori sono incatenati. — Un terzo schiavo, anzi, sbagliavo il sesso, vuol essere una schiava egizia, trae dolci melodie da un'arpa di cartone con le corde di ferro.

Poi due messaggeri arabi portanti gli ordini dal carro presidenziale all'imperiale, poi altri littori, sacerdoti minori, pretoriani, legionari, ecc., ecc.

Poi la nostra ambulanza italiana.

Poi un carro con buona musica, e con giovinotti di buon umore; e poi infine un innumerevole seguito di vetture.

Ed ora che il multicolore corteo è passato, mio bell'abbonato dell'*Arte in Italia* io ti pianto a porta Maggiore, e cambiando la mia parte di Cicerone in quella di re schiavo, vo ad incatenarmi all'amico Pittara sul carro di Vitellio.

Se nessuno di voi conosce Tor de' Schiavi (ossia i ruderi dell'antica villa de' Gordiani) tanto peggio, io che non appartengo a quelli che voglion scriver dipingendo, ho anche meno la pretesa di dipingere quando scrivo, chè non è il mio mestiere.

Rinuncio dunque a parlarvi della maestosa grandezza che la nostra incantevole campagna ha in quel punto. — A Tor de' Schiavi ci giungemmo dopo due ore e più di lentissimo cammino; una folla compattissima ci attendeva, prendemmo delle arie d'attualità, e la nostra modestia ebbe una seconda volta ad arrossire dei vivi applausi.

Il Gran Cancelliere di Cervara salì col suo carro sulle alture. L'artiglieria, i Cosacchi, l'ambulanza N° 1 e tutto ciò che v'avea di teutonico lo seguirono schierandosi in battaglia, e al suono delle trombe e allo sparo del cannone Revolver fecero il ricevimento della nostra comitiva italo-mista. — Il nostro carro prese posto alla destra di quello del presidente. E lì, *slif* e *slaf* ascoltammo un bellissimo discorso in tedesco, di cui non capimmo un'acca. — Il giullare della gran corte Cervaresca ci spiegò che il presidente ci invitava a colazione. — Dopo il solito pane, salame e uova dure, tradizionali in tali occasioni, gli orecchiuti destrieri furono rinforcati, i grandi magistrati risalirono i carri, e via con la velocità della tartaruga alla volta di Cervara, dove giungemmo poco dopo mezzogiorno.

E qui mi scusino i signori archeologi s'io continuo (per rispetto alla tradizione) a chiamare grotte di Cervara le antiche latomie che somministrarono i materiali di costruzione alla prossima città (ora scomparsa) di Collazia, e fors'anche a Roma stessa.

Mi scusino i signori pittori del Sud e del Nord dello Stivale s'io oso dar loro il consiglio di venire con armi e bagagli a far degli studi in queste capricciose gallerie scavate a traverso una collina, e attorniate da sì maestosa pianura. Solo chi ha percorsa, amata, studiata la campagna romana mi capirà.

Intorno al carro di Vitellio, collocato in faccia a quello del presidente si accerchiarono le parecchie centinaia di curiosi che ci avevan seguìti. — Fu annunciato il sacrificio. — L'ara fu portata nel piano più basso del carro sul quale eran saliti tutti i sacerdoti. — Le vergini Vestali accesero il sacro fuoco, il gran sacerdote fece le libazioni, e noi poveri re schiavi facenti funzioni di *Victimarii* portammo la vittima (animale *composito* dalla testa di montone, dal corpo di pecora e dalle zampe d'agnello) sotto l'enorme coltello del *Cultrarius*, che menò il fatal corpo, o per esser più esatti, scucì la vittima, nella quale era stato rinchiuso un enorme cuore di gesso. Esaminato questo cuore, rosso come carota, vi fu trovata rinchiusa una pergamena, la quale trasmessa all'imperatore, questi mandò ad offrirla in dono al presidente, sul cui carro venne letta ad alta voce. Conteneva essa i nostri sentimenti di gratitudine che esprimevano a chi ci aveva invitati a prender parte alla festa. — Il presidente fece il suo ringraziamento.

Entrati che fummo trionfalmente nelle grotte il presidente (ricevuta un'ambasceria Veneziana) fece un altro discorso in tedesco, cui tennero dietro queste memorande parole del nostro Vitellio:

SIGNORI, AUGURO A TUTTI BUON APPETITO!

E lì eccoci divisi in gruppi sedere a terra o fra l'erba, e allegramente consumare le provvigioni portate da Roma. Fra le forse 4 o 5 mila persone che così bivaccavano vi si vedevano, oltre gli artisti, buon numero di forestieri e la miglior società romana.

Alla presenza di tante gentili signore temevamo che qualcuno de' nostri, volesse attenersi troppo alle tradizioni Cervaresche. Ma presto fummo rassicurati vedendo che i nostri compagni un dopo l'altro levatisi in piedi vi si reggevano in perfetto equilibrio. Bandita così la sola parte non bella che aveva l'antica carnevalata, io spero che in avvenire miglioreremo sempre più questa festa, e son certo (il delicato sentimento de' miei compagni me n'è arra) che l'anno venturo spazzeremo via da' nostri stendardi anche certe grossolane iscrizioni. — Un altro voto a formare pel prossimo anno è pure che i confini delle grotte sian meglio custoditi, affinchè non introducansi tanti intrusi (senza avere il solito segno del bajocco), la cui poco degna condotta non abbia a confondersi con quella tenuta dagli artisti e dai loro invitati.

Il resto del tempo fu passato a fare le corse di cavalli e di asini, ad assistere ad un lungo dialogo in versi tedeschi fra la primavera e l'inverno, e alla comparsa di un enorme drago che, uscito da una latomia, servì di bersaglio ai tiratori di freccia e quindi fu incendiato.

Verso le 5 pomeridiane il convoglio a cui avevan preso parte artisti tedeschi, italiani, spagnuoli, russi, inglesi, americani e il conte Dépinay, scultore francese (il quale anche in questa circostanza mostrò il suo spirito abituale entrando nella nostra idea), il convoglio, dico, si rimise in istrada ed alle 8 e 1[2 pom., tra i fuochi di Bengala e gli universali battimani, giungemmo a Porta Maggiore, dove ci separammo contenti d'aver passata una allegra giornata e d'avere risuscitata, in condizioni migliori, una festa andata da un pezzo in disuso.

II.

Gli artisti tedeschi, aggiungendo cortesia a cortesia, invitarono, per la domenica 1° maggio, 78 di noi, cioè, i soscrittori della pergamena, ad un magnifico banchetto che ci offrirono nel loro casino. — 128 persone vi sedemmo a mensa.

Furono ascoltati parecchi discorsi; fra i quali quello del signor Wider, presidente del casino, e la pronta risposta fattavi dal nostro eccellente artista il Vertunni, promossero frenetici applausi. — Il signor Stoeger (presidente del carnevale cervaresco), il signor Zuccoli, pittore milanese (il nostro Vitellio), il signor Alvarez, pittore spagnuolo, ed altri diedero prova di finissimo spirito.

Da tutti questi discorsi, da tutte le gentilissime accoglienze che ricevemmo, spirò un tal sentimento di simpatia, di concordia, di fratellanza, d'obblio..... che spesso, malgrado la spontanea, la viva allegrezza, scossi da qualche più seria sensazione interna, ci trovammo gli occhi umidicci.

Per quanto io sia andato con queste mie ciancie più lontano assai di quel che non m'era proposto, non posso chiudere senza prima dirvi qualcosa intorno all'ordine artistico-cavalleresco del *Bajocco*, antica istituzione di un'allegra brigata tedesca che, avuta origine nel secolo scorso, contò un Goethe fra i suoi fondatori. — Cedo la parola al vice-gran cancelliere, ricopiando il

discorso storico ch'egli fece quando dopo il banchetto si distribuirono 19 croci di commendatori del *Bajocco*.

« Il gran cancelliere di stato della Cervara avendo lasciato « Roma, ci ha nominati per suoi rappresentanti, acciocchè sia « onorato il merito di coloro che egregiamente si distinsero nel- « l'ultima festa, e coi nomi dei medesimi venga ornato il libro « d'oro, dei cavalieri cervaresi.

« Mi permettano, o signori, che prima di tutto io mi faccia a « narrare in succinto la storia della fondazione ed il progresso « di quest'ordine insigne.

« Nell'anno 1820, sotto gli auspici del celebre Torwaldsen, « molti artisti si riunirono al ponte Emilio, dipoi Milvio, ora ponte « Molle, e precisamente nell'aula oggi ridotta a padiglione, ove « con poco lusso, ma vino buono e schiettissimo, dopo aver be- « vuto decisero che la società artistica dovesse fondare un or- « dine cavalleresco che (come molti altri) poco vale ma molto « rappresenta.

« Si prese un bajocco, ci si fece un buco, ed infilzatavi una « fettuccia di seta, decorò il petto di coloro che si distinsero « con qualsiasi merito sia sociale, artistico, gastronomico e bac- « canale. E qui ognuno può ben ponderare l'astuzia della scelta, « che è di buon prezzo ed utilissimo in caso di necessità.

« L'ordine del *Bajocco* divenne celebre e stimato, talchè fu « portato fra tante decorazioni nelle solennità dal sullodato « Torwaldsen. — Ludovico I di Baviera nel 1840 ebbe anche lui « l'alto onore di essere nominato cavaliere del bajocco nella « Villa Walkonski.

« Nell'anno 1841 sotto il presidio di Nerly nel progresso della « civiltà artistica, vista la necessità di nobilitare più che mai « l'ordine medesimo venne istituita la commenda della Cervara, « collo scopo di decorare tutti coloro che si sarebbero distinti « nella festa annuale che ivi in memoria si celebra.

« I loro nomi vengono iscritti nel gran libro d'oro dei cava- « lieri, ed in tutte le solennità si leggono al popolo, affinchè ec- « citato dal loro esempio cerchi di addivenire simile a loro.

« Nell'anno 1845 si sgravò l'ordine cavalleresco di un bellis- « simo pargoletto che vide la luce del mondo ed il mondo la « luce sua; ebbe per nome *Kunstler Verein*, in italiano *Casino « degli artisti tedeschi*. — Nella sua adolescenza ebbe l'onore « d'essere il distributore della commenda. — Oggi in tale solen- « nità o festa di fratellanza, il gran maestro coi suoi dello stato « maggiore, han decretato, deciso, ordinato di fregiare di un « ordine sì insigne i seguenti aspiranti, che nell'ultima festa « cervaresca egregiamente si distinsero.

« *Ave dice Vitellii imperator optimi max.* — *et regnas sine in « saecula seculorum* ».

Nomi dei commendatori:

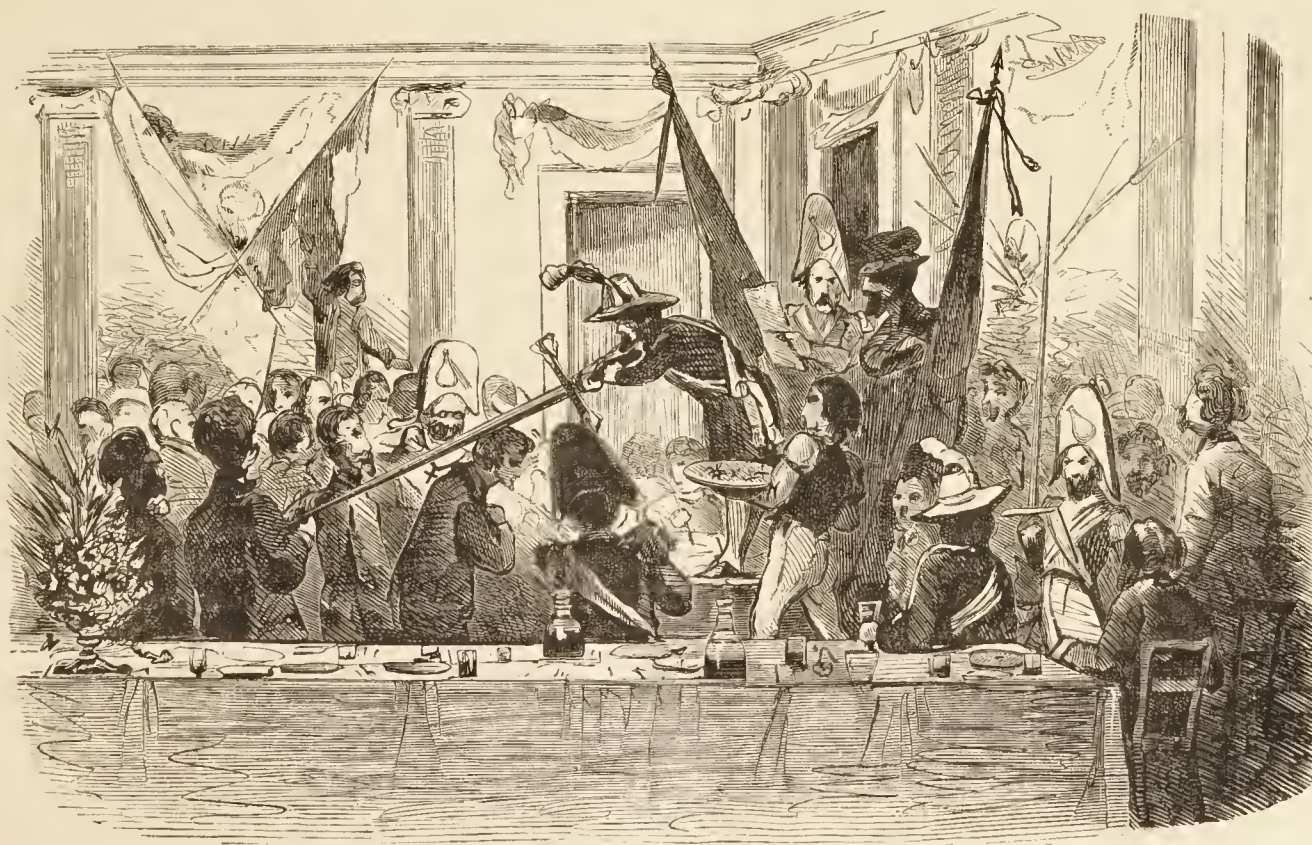
Luigi Zuccoli, pittore milanese;
Carlo Pittara, pittore torinese;
Scipione Vannutelli, pittore romano;
Raimondo Tusquetz, pittore spagnuolo;
Francesco Iacovacci, pittore romano;
Attilio Simonetti, pittore romano;
Achille Vertunni, pittore napoletano;
Pio Ioris, pittore romano;
Antonio Rossetti, scultore milanese;
Randolf Rogers, scultore americano;
Cesare Docizielli, pittore romano;
Filippo Bartolini, pittore romano;
Nazareno Cipriani, pittore romano;
Ettore Ferrari, scultore romano;
Edoardo Fornari, pittore romano;
Luigi Gagliardi, cesellatore milanese;
Lucio Rossi, pittore romano;
Pietro Barucci, pittore romano;
Anatolio Scifoni, pittore romano.

Una delle due incisioni che illustrano quest'articolo è copiata da uno schizzo che il signor Pio Ioris eseguì dal vero, mentre veniva fatta la solenne distribuzione delle commende. — L'altra rappresenta il nostro carro italiano.

La pergamena che noi avevamo estratta a Cervara dal cuore della nostra vittima, la ritrovammo incorniciata, incoronata d'alloro e con gentile pensiero appesa nel salone del Casino. Durante il banchetto i tedeschi ce ne offrirono a'lor volta una bellissima, e per noi preziosissima perchè munita delle firme dei loro artisti. — E poichè non eravamo noi, siccome essi, formati in corpo costituito non potemmo degnamente esprimere tutta la nostra gratitudine, mi permettano i miei compagni di farmi interprete dei comuni nostri sentimenti, e d'indirizzare ai tedeschi, per via di questo artistico periodico, i più vivi e sinceri ringraziamenti, con un

A rivederci a Cervara l'anno venturo!

ANATOLIO SCIFONI.

CARTEGGIO

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

SOCIETÀ PROMOTRICE IN NAPOLI

(*Continuazione e fine, vedi dispensa di Giugno*).

V.

Due dipinti di Giuseppe Sciuti han dato larga materia ad artistiche disquisizioni. Il primo rappresenta *Le madri della patria*, il secondo con figure al naturale *La pace domestica*.

Noi dubitiamo che lo Sciuti, assordato da tanti diversi pareri più o meno artistici, più o meno astiosi non dovesse finire col guastare se stesso. Ammiratori non sospetti della sua valentia diremo: Sciuti è un'individualità che si disceme a primo colpo d'occhio. Se arriverà a cancellare dal suo metodo la colpa di origine contratta nell'ornato donde portò il tagliente e lo strappato nelle tinte, sarà uno dei primi rappresentanti della scuola napolitana. *La pace domestica* è rappresentata da una madre di famiglia che compiacente sorride ad un fanciullo e ad una ragazzetta, caro pegno dell'amor suo, i quali attendono a sfogliare un album per curiosarne le figurine.

Tutto il quadro ha una luce sfolgorante, e prova a sufficienza come la scala plastica venne stupendamente trovata, di tal che non avvi una *nota* che si sposti l'una dall'altra. I bianchi delle diverse pieghe e suppellettili del salotto sono di un tono indovinatissimo e giusto. I capelli della donna voluminosi così da soddisfare l'esigenza di una moda esagerata, sono un portento di esecuzione.

Francesco Sagliano, dopo qualche sosta, è ricomparso con due quadri di non lieve importanza ispirandosi come lo Sciuti nella pace serena degli episodi confortatori il terrestre pellegrinaggio. Una coppia di figure pompeiane sono soavemente abbracciate e fisse a contemplare l'ultimo raggio del sole morente. Le figure in ombra, il primo piano del quadro coverto di verdure e di piante, l'intero orizzonte maestoso e imponente formano un complesso di pregi e qualità non comuni. L'altra tela rappresenta il ritratto quanto il vero d'una signora. Il fondo e la stoffa dell'abito sono di una magistrale esecuzione. Ivi si ravvisa il pragroso dei panneggiamenti, il grandioso del chiaroscuro come pure l'incantesimo della tinta ed una certa scioltezza di pennello.

Piccolissimo di misura è il quadretto di Pasquale de Criscito rappresentante *Fausto e Margherita*. Il de Criscito possiede una pittura elegante senza tralasciare la perfetta imitazione del vero. Non abbiamo saputo giustificare il soverchio brillo della luce di tutto il quadro messo in relazione col tono dell'aria. In quanto al tipo della Margherita non sapremmo dire quanto potrebbe dichiararsi soddisfatto Wolfango Goëthe, specialmente se l'artista ha creduto ispirarsi in quelle parole della tragedia:

« No, non tremar! di queste
« Mani la stretta, e quest'occhio di foco,
« Ti rivelano ciò che labbro umano
« Non ti potrebbe rivelar ».

Il de Criscito ha un talento artistico e letterario, per cui gli è colpa togliere certi subietti classici a pretesto di sua pittura.

Nicolò Parisi ci ha dato opportunità di meditare sopra un quadro di pittura robusta e severa. La sua tela rappresenta *Michelangelo che studia il piano dell'assedio di Firenze*. Le grandi pretensioni che si associano inesorabili al nome gigantesco di Michelangelo Buonarroti affievoliscono i pregi non comuni di questo dipinto. Michelangelo è solo, in preda alla meditazione, in mezzo a volumi ed a pergamene. E solo veramente ce'l descrivono i biografi quando alle immagini grandiose ideate dalla sua mente erano preparazione e stimolo la solitudine dell'officina ed il silenzio delle ore notturne, chiudendosi all'atto del creare fra le pareti di sua stanza, removendo da sè ogni creatura vivente. Tutta l'armonia della tela contribuisce a imporre silenzio, e le statue che dal fondo si mostrano come fantasmi danno un bel risultato di sentimento.

Michele Lenzi che studia con ostinata perseveranza, degna per altro di encomio, i costumi del suo paese natio, si è presentato come al solito festevole e gaio, con un episodio che si pone facilmente in iscena dalla gioventù operaia per rinfrancarsi dalle fatiche, *A gatta cieca*. Sono quindici le figure destinate all'innocente passatempo al quale presiede come giudice del torneo, come corte suprema una vegliarda che, mentre si compiace dell'ilarità della brigata, profitta ad avanzare il lavoro d'una calzetta. Nella tela vi è vita, vi è movimento. Avremmo desiderato la ricerca di un momento piccante in uno dei gruppi della tela.

Compagno indivisibile del Lenzi, come Castore a Polluce, Damone a Pitia, Oreste a Pilade, è il signor Martelli, il quale ci ha dato un quadretto intitolato *Ingenuità ed amore*. La figurina d'una giovinetta uscita di fresco da letto, è nel punto di porsi la veste quando soffermasi a contemplare due tortorelle che si scambiano ciancie e moine. Dal pavimento all'ultimo pezzo di fondo è tutto eseguito con diligenza ed amore. Solo osserviamo che una ciocca di capelli neri sulla destra spalla della figura lungi dall'essere una grazia è un buco profondo che disgusta e distrae dall'armonia generale.

Ferdinando Ruggiero è stato colmato di giuste lodi e di lusinghiere congratulazioni pel suo dipinto. *Cenno biografico — Gioacchino Rossini*. Se alla stupenda esecuzione del fondo eseguito con una ricerca inappuntabile non rispondesse il forte sentimento delle figurine che tra principali ed accessorie raggiungono il numero di sei, ci saremmo indotti a supporre che il soggetto sia stato scelto a pretesto. Il Ruggiero in leggendo la biografia di Rossini trovò pittorico il momento in cui col cappello ad incudine, coi calzoni corti, col fascio di carte sotto il braccio sinistro, con un trombone affidato alla mano destra sorte da una chiesa ove ha dovuto eseguire in orchestra la propria parte. Questo semplicissimo cenno che la tela offre alla chiara interpretazione dell'osservatore racchiude la sintesi della vita del cigno pesarese. L'artista lascia che i compagni musicisti del Rossini dopo la fatica si dedicassero ad offrire il braccio a qualche matrona, chi a dare la caccia a qualche pia donzella che modesta e velata va per la sua via, ne ritiene il protagonista come inchiodato sul suolo a contemplare estatico e con occhio di fuoco il cielo d'Italia. Forse medita il suo genio incompreso! L'impressione istantanea che provammo in osservando il quadro fu un invito che il pittore ha voluto fare agli italiani perchè si ravvisasse da qual pigmeo nacque il gigante

della musica di tutto un secolo. Il piccolo caporale insomma dal quale nascea il grande imperatore.

Salvatore Martini dopo un lungo silenzio e riposo è ritornato ai primi amori dell'arte già s'intende, e, reduce alla Società promotrice, ha dimostrato che la sua vita non venne spesa nel dolce far niente, ovvero se ne sia stato tranquillamente a godere i beati ozii di casa sua. Il quadro rappresenta *L'arrivo di Nello con la Pia de' Tolomei alle maremme* ed è una tetraggine melanconica, diremo con gli artisti, *imbroccata*. La carovana che arriva a cavallo, la figura di Nello che non si accorge di essere arrivato e rimane meditabondo in sella, la gente del contado che col pievano vengono a ricevere la brigata, la fanciulla che presenta alla Pia un canestro di fiori, tutto è espresso con sentimento. Le figure essendo in ombra, e quindi d'una immensa difficoltà, han fatto risolvere l'artista a lasciare il dipinto a quel grado bastevole ad ottenere la totale impressione, trascurando, forse artificiosamente, il còmpito di finire e dettagliare. Un bravo di cuore al signor Martini.

VI.

Poche parole al paesaggio ed all'interno.

Tra moltissimi paesaggi annoteremo quello di Federico Rossano *Il novembre*. È questo uno dei pochi quadri intesi seriamente come si esige in questo ramo di pittura. Ivi si ravvisa il sapere d'una magistrale tavolozza senza però che questa lussureggiasse. Poche tinte messe lì con gusto, con calcolo, con peso e misura hanno dato, come un'illusione ottica, tutto l'incanto dell'impressione propria del mese di novembre che dà l'ultimo addio alle ricchezze campestri. Fino e netto com'è nel colorito pare impossibile che potesse avere quel risultato di rilievo ed il tondeggiare nelle forme dei tronchi. Il gruppo delle capre guidate da un giovinetto mandriano aiutano stupendamente a rendere questa tela un gioiello di pittura, e che contribuisce ad attenuare il merito dei quadri dei fratelli Cecchini i quali, collocati accosto il Rossano, diventano duri e meno veri.

Quel che cerca a furia di diligenza e di minuta osservazione il Rossano, ottiene del pari il carissimo Luigi Pagano che con bizzarra e franca maniera, con la coda del pennello più che con la punta, con la lancetta e le dita più che con la *bruscia*, con frechi e botte di risoluzione ricaccia su grossa massa di colore gli effetti meravigliosi d'una totale impressione, in grazia della quale la critica gli assolve sempre la mancanza d'un coscienzioso dettaglio che l'indole ignea e poetica dell'artista respinge. Egli però ha la qualità di dare ai suoi paesaggi il soggetto come quello che mostrasi nella seconda sala *Una mattinata*. Linea gaia, aria purissima e fina, piani solidi, luce scherzevole brillante; una barca, ove scorgesi aggruppata una brigata di giovani musicisti, la figura d'un fidanzato che dritto sulla poppa manda la canzone di amore alla forosetta che fa capolino dalla sua rustica casuccia, han fatto pagare anche a noi un lungo tributo di ammirazione. Ed un egual tributo pagammo al quadro del signor Simone Campanile il quale, diremo così, ha fotografato i bufali menati al pascolo.

Noteremo come degni di osservazione e di lode i paesaggi del cav. Federico Cortese, Alfonso Simonetti, Luigi Tarre, Francesco Coppola, non che del professore cav. Saverio Altamura. Di quest'artista avremmo voluto seriamente occuparci. Per ora ci contentiamo dire essere rimasti sorpresi in vedendo eseguito con tanto amore il paesaggio; mentre poi nelle tele di figura dove l'egregio e rinomato artista spesso raccolse testimonianze di onore cui gli dà diritto un merito incontestabile, si è mostrato negligente e trascurato.

Le scene militari e le vedette di Giovanni Fattori sono d'una verità, d'una simpatia indicibile.

Alfredo D'Andrade col suo paesaggio ci ha fatto una bellissima promessa. Attenderemo ansiosi altri lavori.

Valerio Laccetti ha dipinto una vacca che è un prodigio di verità. L'artista l'ha segnata nel catalogo *Souvenir de Fontainebleau*. Se questo titolo fa supporre che la vacca venne dipinta a Fontainebleau, consigliamo all'artista di respirare sempre quell'aria la quale pare che gli sia più salubre di quella di Roma donde ci spedì il Colosseo al sorgere del sole in autunno, popolato non di gladiatori o di martiri, ma di bovi, di vacche, di cavalli inferiori alla testè citata vacca che forma una preziosità nell'esposizione. Pochi anni or sono il coro di Sanseverino prodotto in tela dal giovane internista Giuseppe de Simone e spedito al concorso apertosi in Firenze riportò il suffragio unanime del giurì e l'universale accoglienza del pubblico fiorentino. Il premio riportato, la compera istantanea di quell'opera meravigliosa, la nomina di professore onorario dell'Accademia di Firenze, fece venire l'acquolina in bocca a moltissimi artisti. Godiamo del subitaneo ridestarsi di questo genere di pittura mercè l'esempio del De Simone, tanto più che lo crediamo utilissimo all'arte quante volte non venga trattato per progetto ma quale mezzo di avantaggiarsi allorchè si è nell'obbligo di adattare ai quadri, specialmente di subietto storico, dei fondi non trovati a caso, e privi delle forme elette e della verità del colorito che si acquistano con lo studio dei monumenti che si elevano su ogni palmo di terra italiana a testimonianza delle nostre passate glorie.

Brameremmo però che i meno provetti internisti si convincessero che non potendosi esentare, volendo essere in grado di piacere, di mostrarsi perfetti prospettici, robusti coloritori, pazientissimi disegnatori ci fossero cortesi di pietosa compiacenza di liberarci, ci si mandi buona la metafora, dall'innondazione annuale di siffatte opere oggi peculiarmente in cui mercè le riproduzioni fotografiche godiamo a dovizia della completa e *verissima* collezione dei più celebri monumenti, ove, tolta la mancanza del colorito locale, non è a temersi la scorrezione della linea, o la deficienza prospettica.

L'interno rustico di Errico Gaeta è il non plus-ultra del bel colorito e della coscienziosa imitazione del vero, possibile ad essere imitato, difficilissimo a superarsi.

Gl'interni di Domenico Battaglia, di Ciro Punzo Vaccaro e di M. Angelo Massaro sono i soli ai quali possiamo dedicare la nostra ammirazione e rallegramenti.

Di moltissime altre opere dovremmo tener parola. Dolenti di non poterlo praticare, ci contentiamo almeno di segnare i soli nomi di quelli artisti di cui avremmo dovuto encomiarne le opere. Cav. Tito Angelini, Salvatore Albano, Oreste Recchione, pel suo stupendo paesaggio a tempera. Pei quadri di genere avantutti lodiamo quello del giovine artista Sigri Michetti, Gennaro Guglielmi, Raffaele Belliazzi, Luigi Remolino; per quadri di figura Gustavo Mancinelli, Giuseppe Maria d'Agnillo, Michele Tedesco, Raffaele Maccagno, Giuseppe Costantini, Giuseppe Cavaretta, Federico Zandomeneghi, Francesco Torcia, Federico Quercia.

La settima esposizione adunque può dirsi completamente riuscita, tantoppiù che in essa abbiamo avuto occasione di meditare che tra gli artisti si van formando delle preziose individualità, e mano mano si abbandona la smania di farsi imitatori dell'altrui maniera.

Domenico Princi.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

(*Vedi dispensa di Maggio*).

II.

Sono quasi trascorsi due mesi dalla chiusura dell'esposizione e nella memoria del pubblico, come nella mia, i dipinti esposti hanno perduto la precisione dei contorni, e la reminiscenza ne ingrandisce o ne adombra i difetti, e sola rimane nell'anima l'impressione colle sue incertezze, colle sue nebulosità, l'impressione che nasce e persiste il più soventi senza coscienza di sè ed ignari voi stessi del perchè della sua esistenza. Di taluni quadri per esempio mi sovviene di averli trovati belli ed eloquenti, senza che mi sia dato richiamarne al pensiero il soggetto; e il nome dell'autore solamente mi restò fisso in capo. Di altri, ricordo con minuta esattezza i particolari e mi par di vedere il lembo di un abito, una foglia, un filo d'erba, la fossetta che imprime alla guancia un sorriso; e per quanto martellare io faccia sull'omai decrepito catalogo, non riesco ad affibbiare al sorriso, all'erba, alla foglia ed all'abito, un nome, un titolo, o la ordinata prosa di un numero. Soventi un particolare disturbatore, seccante, persistente, mi si para dinanzi agli occhi, e se li chiudo, o se scuoto il capo, ritorna colla temerità delle mosche ad impedirmi una memoria più complessa; e una danza fantastica di tele, di cornici, di figure, di piante, di casolari, di vasi, dei peli o lisci od irti di un cavallo, di colori impossibili, di freschezze, di nomi, di simpatie, di riprovazioni, di auguri, mi annebia l'intelletto. Insomma c'è da perdere la testa e da farla perdere a chi legge; ma la parola è data, e crolli il mondo, la rivista vuol essere condotta a termine a qualunque costo.

Da queste premesse, si deducono i seguenti corollari:

I. Il mio non sarà un giudizio sul merito o sul demerito dell'autore o dell'opera, ma bensì lo specchio sincero di una sensazione soggettiva.

II. Le ommissioni non saranno imputabili chè alla mia memoria.

III. Sarò dispensato dal presentarvi il ritratto del quadro.

Fontanesi (non scrivo il professore Fontanesi, come non scriverei il prof. Prati), Fontanesi è un'artista nel largo senso della parola. È un'artista: vale a dire un'intelligenza che divinò, che osservò, e che per mezzo d'una imitazione creatrice disse alla verità: Rimani; e la verità gli fece tanto di cappello e stette ai suoi comandi. Nato e vissuto tre secoli or sono, Fontanesi, sarebbe accetto come un capo scuola; nato e vissuto ai nostri giorni di decentramento, Fontanesi deve rimanere una individualità dell'arte, perchè è omai chiaro a tutti che una parola nociva sovra ogni altra agli artisti, è la parola eminentemente artistica di: *maniera*.

Se a taluno paresse strano che scrivendo la rivista della esposizione di questo anno, nominassi pel primo un artista che a questa esposizione non mandò pur uno de' suoi dipinti, risponderò che pigliando le mosse da Fontanesi, io voglio parlare: di Caglieri, di Calderini, di Ghesio, di Pasquini, di Monticelli e di Vercelli.

Alla nostra Regia Accademia Albertina di Belle Arti esiste una scuola di paesaggio, di cui Fontanesi è il professore. Allievi di codesta scuola sono appunto i giovani pittori che ho nominati; i quali tutti mandarono all'esposizione alcuni dei loro lavori.

Su questi lavori siano essi disegni, o fusin, o dipinti ad olio, c'è un tipo solo ed una sola ispirazione. La luce è in tutti la stessa, la diversa bontà, la maggior verità, la sicurezza e l'intonazione maggiore di taluni, non tolgono che rivelino tutti un identico punto di partenza ed un punto fisso comune a cui tutti vogliono arrivare.

Una volta un tale, volendo tradurre Milton in italiano, e non conoscendo sillaba d'inglese, si appigliò ad una eccellente versione francese, e la riprodusse esattamente in volgare; ma posta a confronto quest'ultima coll'originale, il povero Milton non ci si sarebbe riconosciuto, tanto inavvertitamente erano sfumate le preziose bellezze del suo poema.

Fontanesi è un traduttore ed un chiosatore esatto e coscienzioso del gran poeta Natura, e poeta anche lui ne afferra e ne ritrae intimissime le armonie. Ma gli allievi suoi non attingono le loro aspirazioni all'originale, ed invece di studiare la natura studiano Fontanesi. Queste cose non direi se dai loro dipinti non avessi tratto un oroscopo, e se i loro nomi non promettessero di suonare un giorno eletti fra quelli dei paesisti italiani; e forse questa che io denunzio come pecca capitale non è che la logica conseguenza della scuola, conseguenza che verrà meno, non sì tosto saputili atti ai liberi voli, ed allargata la mano, il maestro li lancierà nell'aperta via dei campi, dicendo loro: Guardatevi attorno. Osservino, osservino e poi tornino ad osservare, ed i saggi consigli del Fontanesi e l'eloquenza della verità li faranno un giorno artisti, titolo codesto assai più simpatico e glorioso che non sia quello di allievi, sia pure del più gran maestro.

Nella terza sala della Società Promotrice, c'era un quadrettino largo poco più di un volume in ottavo, che se ne stava modestamente o sdegnosamente rincantucciato sotto il peso di altri gigantei fratelli. Spaginando il catalogo cercavate invano una cifra che ne indicasse il prezzo: il più dei visitatori passava senza pur degnarlo di uno sguardo, tanto nuoce il non far chiasso; eppure quel quadrettino piccolo, senza pretese, con quella cera tra maliziosa e bonaria, era uno dei più bei lavori che figurassero alla nostra esposizione. Dintorni di Costantinopoli, di Alberto Pasini. Che impressione di verità! Che inondazione di luce! Oppressi da un calore torrido, soffocati da un afa stagnante, in cerca sempre di un po' d'ombra folta e di un po' d'erba fresca, assetati di montagne e di nevi, aborrenti la ressa della moltitudine quasi ne temessimo un malevolo influsso; davanti a quel quadro tutto sole, tutto creta, tutto riflessi luminosi, tutto moto e tutto folla, ammiravamo estatici, dimenticando i gradi a cui può salire in quelle latitudini la sensibile colonna di mercurio di un termometro. Pasini studiò l'Oriente con passione e forse per istinto: Pasini, nemico degli sfegatati orientalisti che non mossero mai passo fuori di Torino o di Firenze o di Parigi, accurato come uno specialista, coscienzioso come uno scienziato, e sopratutto poeta, come un italiano ebbe a Parigi, un vero successo, e di un nome italiano fece in poco tempo un nome europeo. Castagnary, il critico inesorabile del *Siécle*, lo chiama *un artiste de premier mérite*, ed io sottoscritto batto le mani a Castagnary, e mi *sottoscrivo* con convincimento e con orgoglio al suo giudizio.

Il quadro di Costantinopoli è un regalo di un artista ad un altro. È una carta di visita che l'artista Pasini mandò all'artista Biscarra per dirgli: siamo colleghi.

Chi ha letto la prima parte di questa rivista e riuscì alle ultime righe, se ha buona memoria, si ricorda di un'osservazione che io vi feci sull'indirizzo e sulle tendenze della pittura storica moderna. Io dissi che la pittura storica, abbandonando il classicismo accademico, mira ad una più veritiera e semplice riproduzione o di un avvenimento reale od immaginario, avvicinandosi un tantino al *genere*, che serve di particella congiuntiva fra quella ed il paesaggio.

I quadri storici sono pell'ordinario in picciol numero, per la prosa di una ragione la più povera e la più efficace che sia: perchè costano immensamente e in fatto di studio e in fatto di quattrini.

Quest'anno come tutti gli anni, non mancava il quadro enorme, la parete incorniciata, l'assalto violento agli occhi ed alla attenzione del visitatore; e questo quadro era quello del Giuliani: il passaggio travaglioso per Susa dell'imperatore Federico Barbarossa. Era un bel quadro: anima, colorito, forza, qualche episodio feroce, qualche figura paurosa, qualche tremebondo affetto; e tutto ciò sotto le mura nericcie di Susa, alla luce di un sole smorto smorto, che fa gialla la neve, e sotto le larghe folate di un vento di ghiaccio, che sbocca fischiando

dalle gore profonde. Era un bel quadro. Fieramente sdegnoso Barbarossa dall'altezza del suo cavallo bianco, e più del suo diritto divino, fulmina dello sguardo e del braccio i tracotanti assalitori. I montanari, ruvidi, vestiti di pelli, dalle azze formidabili, gli piombano addosso come mastini. Era un bel quadro. Ma..... sono indiscreto, sono insolente, sono noioso, lo so, me ne confesso, ma non me ne pento e non me ne dolgo. Togliete dalle pagine del catalogo, quel paio di periodi del Denina, supponete di ignorare il titolo di quella tela, e poi statela a guardare. Sono alcuni guerrieri a cavallo che lottano con alcuni montanari a piedi, a pochi passi dalle mura di una città di montagna, d'inverno, per una giornata di vento gelato.

Manca, secondo me, al quadro del Giuliano, un colorito locale dell'epoca e dei personaggi. Un nonnulla, un'inezia; una bandiera portante uno stemma od un nome, una antica iscrizione sulle mura, che so io, un cenno che indichi e precisi il tempo, il luogo ed i personaggi, difettano assolutamente alla bella tela del valente professore. Di lui preferisco l'*onda*, puro e soave contorno di donna, benchè un po' smorta di colori.

I quadri storici che a mio giudizio voglion molto lodati sono i tre del Palizzi. Se della parola realismo non si fosse fatto un pomo di discordia, se le si fosse attribuito il significato vero e razionale, io li chiamerei realistici, e crederei di far loro il più bell' elogio che si possa. E son proprio i nostri valenti soldati che ammazzano e si fanno ammazzare dai valenti soldati tedeschi. Non c'è incertezza, non c'è dubbio che possa elevarsi al riguardo. La vita, il colore, il movimento, la spaventosa e squallida verità, la febbrile impassibilità del coraggio sono ritratte con una eloquenza che vi sorprende e vi attira.

Li ho guardati tutti e tre un bel pezzo, e quando ne avevo uno in faccia, lo dicevo più degli altri simpatico e vero e non riuscivo mai a far torto ad alcuno. Com'è bella quell'ambulanza! Come armonioso quel gruppo! quanta espressione in quelle figure! E l'episodio di Villafranca! e quella faccia eminentemente piemontese e militaresca del colonnello? E quella colonna che vola urtando, urlando, rovinando, calpestando, distruggendo, uccidendo! e l'assalto alla cascina della Cavalchina?

Io ebbi ed avrò forse la disgrazia di non vedere mai una battaglia, e se valevo a dipingermi nella fantasia le tenzoni antiche, non ero giunto mai a farmi una idea che mi soddisfacesse di un moderno combattimento. Or bene, veduti i quadri del Palizzi, mi son detto ammirando: dev'essere così. Quelle masse allineate che si chiamano reggimenti, devono camminare a quel modo. Dev'essere quello il massimo ordine possibile in quei terribili momenti, quella la attitudine dei soldati, quella la posa, inconsciamente più elegante degli ufficiali.

Ricordo un particolare. — Osservate nel quadro che rappresenta la carica dei cavalleggieri di Alessandria, sulla cavalleria austriaca; e vedete come seggano in sella diversamente soldati ed ufficiali. I primi insaccati in quelle massiccie imbottiture, pesano grossamente sul cavallo che non son ben certi di padroneggiare; i secondi, sulla leggiera sella all'inglese, sono leggieri e snelli, come se cavalcassero pavoneggiandosi sulla corsia di Piazza d'Armi.

Dello stesso piede che il Giuliano, zoppica a parer mio, il quadro di Lorenzo Delleani. Ci sono in esso buonissime cose, quali sarebbero quella fila d'alberi e di cavalli e di puritani che fanno ala al formidabile birraio; ma Cronvello, non è Cronvello, chè vestito come lo volle il Delleani, povero a lui, quegli stessi che ora lo inchinano rispettosi gli avrebbero dato fraternamente del cavaliere..... e delle botte.

L'avete visto un bel quadro? Quello del giovane Viotti — *L'amicizia* — Non vi par egli di tornare alle galanti sdolcinature della coda e della polvere di Cipro? Quelle due che amate chiamare, duchesse, per lo meno, arrivate in quel recondito tempio, scesero da una carrozza dagli angoli retti, dopo di aver percorsi, volando, i lunghi e larghi ed alti viali di un parco immenso e profondo. Sarà essa duratura quell'amicizia? Amicizia di donna e di donna elegante! Per fortuna che manca l'amico!

(*continua*)

G. Giacosa.

Cronaca

Firenze. — Edicola di Mino da Fiesole.

Il signor Ministro della pubblica istruzione, udito il parere della Giunta del Consiglio superiore per le Belle Arti, ha fatto acquisto di un'Edicola in cui, fatta pure astrazione dal nome, tutti si accordano a riconoscere l'opera e la mano di Mino da Fiesole.

L'Edicola, tale qual è consta di quattro parti staccate: un peduccio, figurato da un angelo che legge, sorgendo da uno strato di leggerissime nuvolette, il corpo principale del tabernacolo ornato da due angeli in atto di adorazione, una cornice, di fattura moderna, sostituita all'antica che dovette rompersi nelle vicende di quest'opera d'arte, e un frontone che il colore del marmo, e il rilievo degli ornati mostrerebbe di mano diversa, comechè antica.

L'angelo del peduccio è di tale bellezza, ed ha tali caratteri di autenticità, che solo varrebbe la somma di lire 2000, prezzo consentito per l'acquisto dell'opera intera.

Gli angeli del ciborio, ancorchè strettamente connessi al peduccio, sono un po' tozzi, e trattati con meno amore. Si direbbero eseguiti dagli scolari di Mino, anzichè dalla mano stessa del maestro.

Se questi preziosi frammenti, fossero caduti in mano a taluno de' nostri fabbricatori trafficanti di antichità, sarebbe stata agevolissima cosa condurre le parti suppositizie a simulare perfettamente le vere, in modo da illudere i più guardinghi. Ma noi preferiamo per rispetto alla verità, che l'Edicola si sia conservata tale qual'è, e possa far onore all'adagio *Cuique suum*. Dell'iscrizione: *opera di Mino*, apposta al peduccio non facciamo questione. Mino per ordinario scriveva tutto intero il suo nome in latino: *opus Mini*: i rigattieri anzidetti non avrebbero certamente mancato alla consuetudine. L'iscrizione italiana, appunto perchè inconsueta, esclude ogni sospetto di contraffazione, sia essa di Mino medesimo, o di quelli che finirono l'opera, e apposero il nome del maestro a quella parte di essa, ch'era più propriamente di lui.

Comunque sia, l'Edicola meritava d'essere conservata all'Italia e ricoverata nel nostro Museo, che non possiede ancora alcun'opera certa e completa del B. Angelico della scultura.

Milano — Oleografie di Ulisse Borzino.

Abbiamo sott'occhi due delle più recenti oleografie del Borzino: la Madonna di Raffaello, così detta del granduca, e il Bacio di Hayez. Queste due riproduzioni, condotte entrambe con eguale diligenza, attestano nel nostro oleografo il tatto finissimo di conservare alle diverse opere antiche e moderne, che riproduce l'impronta e il carattere dell'originale. Non solamente il disegno, ma la macchia, il tono, lo *chic*, se così posso esprimermi, del pennello è reso con maravigliosa esattezza; cosicchè chi possiede una di queste copie, e non può dire di possedere l'originale, può illudersi almeno per modo da provarne e sentirne le identiche e sincere impressioni.

Ulisse Borzino, e la sua degna consorte Leopoldina Zanetti, entrambi artisti della mano e dell'anima, hanno dato vita fra noi ad un'industria che fa onore all'arte italiana. Chi vede una delle più antiche lor prove, e la paragona con queste, può scorgere co' propri occhi quanti ostacoli abbiano superati, e qual grado di perfezione raggiunto, a forza di perseveranza e di amore.

Le oleografie Borzino hanno già passate l'Alpi e l'Oceano. L'arte, combinata nell'industria è divenuta ricchezza. Facciamo voti, che il nostro oleografo, divenuto già primo in siffatti lavori, tenga fronte ognor meglio all'andazzo della moda, e fatto, com'è padrone del campo, dia a poco a poco l'impulso al commercio, e non onori della propria scelta, se non le opere più degne dell'arte italiana, antica e moderna. Dall'Ongaro.

— A Milano nel giorno 14 di aprile, cessava di vivere un insigne mecenate degli artisti, il marchese Antonio Busca, il più ricco patrizio di Lombardia, ultimo di sua famiglia. Aveva 75 anni, morì quasi improvviso e senz'aver lasciato disposizioni corrispondenti all'animo suo nobilissimo, al cuore generoso. La ricca supellettile d'arte ch'egli abbandona, fra cui un magnifico museo di classica antichità nella villa di Castillazzo a sei miglia da Milano, verrà religiosamente conservata dalle giovani nipoti che ne sono le fortunate eredi.

— Milano si abbella or bene or male di nuovi edifizii. Fra i migliori dei recenti, possiamo ricordare la casa Lazzaroni, architettata dall'ingegnere Maurizio Caravaglia, sull'angolo fra il corso di Porta orientale e la contrada del Monte: è nel puro stile del risorgimento con nobili loggie ed ornamenti di buon genere. Vorremmo darne il prospetto se quegli cui ne abbiam chiesto il disegno volesse ricordarsi della nostra buona intenzione.

— Proseguono i ristauri di fabbriche antiche. Nelle chiese di S. Ambrogio e di S. Eustorgio, si profonde molto danaro lavorando a tentoni senza un predisposto criterio, e quindi si fa *or bene, or male.* Adesso si promettono ristauri anche alla facciata di san Simpliciano, vetusta basilica che fu in passato assai maltrattata e in cui si sta tuttora compiendo una cappella in stile egizio o *psammitico*, c'è una meraviglia a vedere Si sta riedificando la chiesa di S. Eufemia, sullo stile del secolo XV, imitando le costruzioni degli eleganti nostri *Solari*. L'architetto Enrico Terzaghi, vi riesce lodevolmente, se non che alcuni, e non forse a torto, trovano soverchia l'elevatezza della fabbrica a differenza dello stile di quei bravi maestri, che furono appunto i Solari, e trovano soverchia pure la quantità delle finestre introdottevi dall'attuale ricostruttore. Si pensa restituire l'originario carattere al *Palazzo della Ragione* (ora Archivio notariale) nella Piazza dei mercadanti, elegante fattura del secolo XIII. L'architetto Terzaghi ne ha già in pronto un bellissimo progetto allestito già anni sono; altro ne foggiò certo ingegnere Chizzolini ma con tale affastellamento di cose e confusione di stile che non gli meritano la preferenza.

— L'avvocato Michele Cavalleri, il quale in pochi anni giunse a formarsi una copiosa raccolta di cose d'arte, e in cui primeggia, per tacer d'altro, una magnifica tavola del Mantegna, copiosa di figure, la deposizione di Gesù morto, ne fa dono a Milano sua patria, e così avremo un nuovo *Museo Cavalleri*, probabilmente nel locale (*Monastero Maggiore*). Anche la piccola città di Lodi, inaugurava non ha guari il suo Museo con ricca raccolta di lapidi, con dipinti bellissimi del suo Calisto, e miniature, e stampe, e maioliche, del che tutto teneva parola in un recente opuscolo quel Segretario Bassano Martori. Pavia sta pure disponendo un *Museo patrio di archeologia* pel quale preparò i mezzi e donò ricca collezione di numismi e d'altro l'egregio dottore Carlo Bonetta, morto nel febbraio di quest'anno.

— Pitture antiche e ragguardevoli furono scoperte in Asola bresciana, e ne le descrisse un Attilio Portioli di Mantova. Esse ci presentano varie epoche dell'arte ed il nome di un pittore finora sconosciuto - ANDREAS PIXIT MCCCCLXI. Facciamo voti che tutte tutte si conservino e si rimettano in onore: la nostra civiltà deve molto alle arti, il culto di queste è quindi per noi dovere di gratitudine oltrechè gloria ed interesse nazionale. Anche in Milano e nei paesi vicini si va qua e là scoprendo qualche affresco da cui crolla la calce già sovrappostavi o ne viene con paziente cura staccata da qualche amatore. Così fecesi non ha guari, nella chiesa maggiore di Vimercate, così a Milano in cui fra molte altre antiche pitture murali scalcinate, si sta ridonando la luce agli affreschi del Civerchio o Civerto, lodati dal Lomazzo; di quel Civerto, pittore cremasco (di scuola a quanto pare Bergamasca) il cui testamento fatto nell'anno 1844, venne in questi ultimi giorni dallo scrivente scoperto e sarà fra breve mandato alle stampe.

Fin qui è il buono, ma ogni medaglia ha il suo rovescio, ogni giorno la sua notte. Conoscete il prezioso tempio di San Satiro in Milano, uno dei precipui miracoli della festa di Bramante? Ebbene esso versa ora in grave pericolo per ciò appunto per cui meno pericolo gli dovrebbe sovrastare. Gli si vuol addossare una facciata che mai non ebbe, ma che l'antico architetto ha tracciata sulla fronte che ora si vede. Il parroco attuale, un distinto ignorante, vuole un nuovo disegno per lasciare al suo posto attuale la cassa dell'organo che assai gli preme, più che Bramante e le sue meraviglie. Ei si affidò a un cotal ingegnere il quale propose un disegno che risparmiando la cassa dell'organo e la relativa parete in cui dovrebbero aprirsi le finestre per dar luce alla chiesa, aprirebbe in vece due finestraccie smisurate ai lati della porta le quali toglierebbero ed annienterebbero due superbissime edicole bramantesche con elegantissimi ornamenti che stanno nell'interno della chiesa. Si è scritto, si è parlato, pregato, ricorso alle Autorità, al Ministero, perchè una tanta barbarie sia risparmiata, ma nulla...... nulla si ottenne a fronte della ferrea volontà di un prevosto e d'una cassa d'organo. Bramante dee cedere, la sua creazione dee perire...... e poi si dirà che i vandali erano d'un altro tempo........, che la nostra età è quella del genio, del progresso, delle Arti! Vedremo.

M. C.

TAVOLE
della presente Dispensa

SUL TERRAZZO

Quadro di Domenico Morelli, *da Napoli.*
Acquaforte di Nicola Lobrandi, *da Napoli.*

Esiste una storia misteriosa — una storia tessuta di voluttà e di lagrime, di carezze e di sangue — la storia degli amori di un paggio. Domenico Morelli ne svolge e ne esprime le pagine in varie tele, che lascieranno un gran solco di luce nella moderna pittura.

Isabella — qualcuno fra voi, o lettori, certo se ne ricorda — era il nome posto dal Morelli ad una di queste sue fantasie, pubblicata l'altro anno in acquaforte di Lobrandi nel nostro giornale. *Sul terrazzo* rannodasi a *Isabella* — e qui ancora, presso il nome di Domenico Morelli, il nome di Nicola Lobrandi.

Sul terrazzo, il paggio disse alla dama l'immensità del proprio amore, la scongiurò, la persuase, la vinse; — ora il cielo si abbuia, freme sui colli e per l'aria la cupa minaccia dell'uragano, convien rientrare...

LA CASA DEGLI ARMENTI

Quadro di Ernesto Allason, *da Torino.*
Acquaforte di Adolfo Bignami, *da Firenze.*

Da oltre un anno la mano che ha dipinto questa tela si dissolve nel buio della fossa.

Baudelaire — nel *Colloquio fra Monos e Una* — racconta questo malinconico poema: la continuazione passiva di una specie di sensibilità, di percezione e di coscienza nel cadavere. Se ciò fosse vero!... Ebbene — se ciò fosse vero — come fulgida, come perenne deve errare nel tuo cranio la memoria della queta vallèa che hai tanto amato, o povero Ernesto, della queta vallèa di Gressoney!

Ed egli vi andava pressochè ogni estate. Ed era — fra le tristezze della misera salute — era la sua Canaan ristoratrice, la sua morbida calma, il compenso alle sue fatiche, la vera e ideale sua vita — era l'idillio, il respiro balsamico, il riposo — la tregua, per meglio dire...

Tregua feconda, gloriosa. Là — sull'erba di quelle piane praterie, in riva della Lys, il placido e bianco torrentello, sotto i larici esalanti acre profumo di resina, su per le pendici rocciose, in faccia al fumante ghiacciaio di Lyskamm — nacquero i migliori suoi quadri, nacque codesta *Casa degli armenti*, gagliarda strofa montana, impressione profonda, che il Bignami — nome luminoso nell'*Arte in Italia* — potentemente tradusse.

Quest'acquaforte non è solo un'interpretazione, non è solo un ricordo — è una ispirazione.

Qui potremmo finire... ma prima, due parole *di colore oscuro.* Speriamo che questa volta pure non la penseranno come noi i Poussin della fotografia miniata — i fabbricatori di vedute geologiche ad uso del Club alpino.

CERTOSINI

Quadro di Camillo Righini, *da Torino.*
Acquaforte dello stesso.

Cella continuata dulcescit — ma tratto tratto una boccata d'aria fresca esilara le idee, ritempra e sorregge le forze nel continuo mangiar di magro.

Veramente, dinnanzi a questi Certosini un po' dissipatelli, noi crediamo che san Bruno mal frenerebbe una smorfia, il priore Guignes li esorterebbe a rileggere i particolari della regola da lui scritti, e l'abate Rancé darebbe loro una buona lavata di capo...

Ma l'autore del quadro e della incisione li battezzò Certosini, accettiamoli dunque per tali. Meglio che ad essi, noi guardiamo al sito, che ci rammenta le prospettive del Pannini, guardiamo alla scena; e vi troviamo ciò che appunto fu il pensiero dell'artista — vi troviamo la calma della solitudine, il mite olezzo della meditazione, la poesia delle rovine...

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

Ernesto Allason dis.

LA CASA DEGLI ARMENTI

Camillo Rapini dip. e inc. C. Ferrero imp.

L'ARTE IN ITALIA

TULLO MASSERANI

L'ARTE A MONACO E A NORIMBERGA *

Ci sono uomini e popoli i quali hanno il sonno sì duro che ci vuole il cannone a destarli. Noi Italiani, e più di noi forse i Francesi, siamo di questi, quando si tratta di render giustizia agli uomini e ai popoli di razza diversa. Si direbbe che l'antico pregiudicio che distingueva il mondo in due classi: *greci* e *barbari*, ci rimanga ancora incrostato nelle ossa: solamente alla razza greca, quasi scomparsa, crediamo poter sostituire la razza latina che ne ereditava fino a un certo punto gl'istinti e i costumi.

San Paolo, predicando il Vangelo *alle genti*, aveva sperato abolire l'orgogliosa teoria di un popolo eletto: ma la natura non si caccia nè pur colla forca, e noi, quali eredi presunti e presuntuosi di Greci, continuiamo a reputarci il popolo eletto dell'arte e guardiamo dall'alto al basso, anzi non vogliamo nè pur conoscere i barbari che sono pure nostri fratelli in Cristo ed in Brama: i non latini, sieno tedeschi, slavi, anglosassoni e via discorrendo.

I Tedeschi non hanno fatto grandi sforzi d'ingegno per farsi conoscere e amare da noi. Hanno una lingua e una scrittura scabrosa ed irta, e tutti chiusi in se stessi poco si curano di comunicare i loro pensieri alle stirpi latine, colle quali non ebbero nel corso de' secoli altri rapporti che quelli della soggezione o del predominio. La fatalità della spada ha impedito finora la fraternità della scienza e dell'arte.

I nostri fratelli d'oltr'Alpe cominciarono ad aprire gli occhi alle pacifiche esposizioni di Londra e di Parigi, e più ancora alla breve e fulminea campagna del 1866, quando il modo del combattere, e l'eccellenza delle armi venne a turbare la loro calma beata, e ad avvertirli che, come nelle arti, vi era chi poteva star loro a fronte nell'armi. Ora, mentre scriviamo, ne fanno pur troppo una nuova esperienza, ed apprendono per sè e per noi, che il mondo progredisce più o meno da per tutto, e che gli stranieri, per tedeschi che sieno, è meglio studiarli e conoscerli, che disprezzarli.

(*) Vedi gli ultimi fascicoli della *Nuova Antologia*.

Dico per sè e per noi, perchè il pregiudicio francese è pur troppo comune all'Italia. La quale il tedesco che conosceva, se non aveva sempre ragione di dirlo barbaro, non poteva certo chiamarlo amico e fratello. Codesto è in parte la nostra scusa. Noi confondemmo a torto nell'odio comune la verga militare dell'Austria, con quella grande razza germanica, che deposti gli antichi rancori, veniva fra noi a studiare la lingua, la storia, e l'arte de' nostri maggiori. Se alcuno di noi faceva altrettanto e si sforzava di tradurci i loro libri, e farci conoscere le loro tradizioni, le loro leggende, e i voli, sovente trascendentali, del pensiero tedesco, per poco non era accusato di vandalo e di ostrogoto.

Ora le dighe sono rotte, le barriere aperte, ci siamo veduti in faccia senza farci il viso dell'armi. Visitando i loro licei, le loro gallerie, i loro arsenali, ci siamo accorti che in molte cose gli allievi avevano superato gli antichi maestri: e non ci peritammo di prendere a testo i lor libri, e chiamare sulle nostre cattedre quelli che li avevano scritti. Anche nell'arte abbiamo dovuto convincerci che lo studio paziente può talora raggiugnere ed emulare la innata virtù dell'istinto. Non si tratta di rinnegare la natura nostra come alcuni fanno, e d'imitare servilmente i lor metodi: si tratta di renderci giustizia a vicenda, di riconoscere il bello dovunque risplende, di onorare il merito, senza chiedere il passaporto, e dopo aver cercato il vero ed il bello per vie diverse, approfittare della comune esperienza, per andare più rapidi e più sicuri alla meta. Le polemiche insensate, i mutui dispregi conducono troppo spesso ai sanguinosi duelli, di cui siam testimoni. Facciamo la pace sul terreno della scienza e dell'arte, per iscongiurare il pericolo di venire un'altra volta alle prese, e distruggere in un giorno, le ricchezze intellettuali e morali, accumulate in un secolo.

II.

Questo consiglio attinse nel proprio ingegno e nel cuore l'autore dello scritto sopracitato. Egli non aspettò veramente che l'Austria abbandonasse il male ereditato dominio, per recarsi in Germania, e studiare quelle discipline che in essa fiorivano. Conobbe il tedesco senza combattere per il possesso del Reno. Lo passò senza discutere chi fosse padrone delle acque, e colse, senza annegarvisi, il fiorellino celeste della memoria. (*Vergiss'meinnicht*).

Reduce dalla sua prima gita in Alemagna, dove aveva conosciuto non solamente le opere e gli scrittori, ma bevuto a larghi sorsi quello spirito onde le une e gli altri s'informano, si affrettava a renderne conto ai propri concittadini con accurato ed elegante lavoro storico-critico, interpolando opportune versioni de' più recenti poeti, prima che il nostro Zendrini si dedicasse tutto intero alla difficile traduzione di Heine.

Quello ch'egli fece allora delle lettere e delle scienze, completa ora con questa memoria, modestamente intitolata: *l'Arte a Monaco e a Norimberga*: onde vorremmo che l'uno e l'altro scritto fossero riuniti in un solo volume, perchè infatti sono due aspetti della medesima idea.

Vi sono due momenti principalissimi nella storia dell'arte: quello in cui fiorisce spontanea nella primavera delle nazioni, quando l'arte è l'espressione e il simbolo della fede; e quello che vorrei chiamare l'autunno, quando lo spirito umano fatto più adulto e virile, chiede alla ragione, alla natura e alla storia le sue ispirazioni, e si affatica di raggiugnere collo studio quella prima efflorescenza quasi inconsapevole, che il freddo soffio dell'analisi è venuto a sfrondare.

Nessun popolo, come nessun individuo può ringiovanire del tutto: ma come vi sono due stagioni nell'anno, che producono la lor fioritura, diversa, ma bella del pari, così nella vita delle nazioni privilegiate dall'istinto dell'arte e dal divino sentimento del bello, i fiori della fede e quelli della ragione si succedono a dati intervalli per annunziare che lo spirito umano anch'esso procede per fasi, ma non si spegne del tutto giammai.

Un carattere speciale e luminoso dell'attuale movimento germanico è questo, che le scienze, le lettere e le arti, anzichè fiorir separate e indipendenti le une dalle altre, come avvenne in Italia ed altrove negli ultimi secoli, quivi sono rigerminate nel medesimo tempo, quasi talli del medesimo ceppo. Nella Grecia antica, e nel primo risorgimento italiano, le arti precessero più o meno le scienze e le lettere. Nel risorgimento che renderà memorabile l'età nostra, si può dire che avvenisse l'opposto. Il pensiero ritorcendosi sopra se stesso, e scrutando la propria natura e le proprie leggi, ha veduto scaturire dalla medesima fonte e armonizzare fra loro la coscienza del vero e le diverse manifestazioni del bello, nella letteratura e nell'arte.

Nessuno meglio del Masserani ha saputo mettere in luce fra noi questa intima connessione dell'idea scientifica, e del sentimento poetico e artistico presso i nostri vicini del Reno; quando, abbandonata la sterile imitazione che s'era imposta dove più dove meno a tutta l'Europa nel secolo scorso, presero a rifare se stessi, creando una propria filosofia e deducendo da quella, come raggi emanati dal medesimo centro luminoso la poesia, la pittura, la musica, tutte le arti sorelle che nell'epoche primitive erano sorte spontanee all'alito misterioso delle vergini muse.

Ognun vede da questo che il lavoro del Masserani non è una delle solite recensioni, dei soliti viaggi nel mondo dell'arte che molti avevano fatto prima di lui, trovando tutto bello o tutto brutto, secondo l'idea preconcetta, o la boria nazionale che li dettava: è uno studio accurato e profondo, scevro ad un tempo da ingiuste antipatie, e dai fervori subitanei dei nostri neofiti del germanismo. È l'opera di un critico imparziale, che esamina la cosa in se stessa e nelle sue origini, senza il vezzo troppo comune, di giudicare l'opera altrui col criterio e col regolo angusto di una data scuola e della rispettiva accademia.

III.

L'esposizione internazionale di belle arti ci aveva chiamati a Monaco. La Baviera fu da noi considerata lungamente come un'appendice dell'Austria, e le stesse difficoltà che c'imprunavano la via di Vienna, ci rendevano poco amena quella di Monaco, che la ferrovia del Brenner ci accorciava pure di tanto. Udivamo parlare della nuova Atene germanica con quel sorriso di beffarda pietà che gli scritti del Selvatico e le guide recenti dei peregrini dell'arte non valevano a raffrenare. Gl'Italiani che andavano a Roma poco si curavano di quella colonia tedesca che vi dimorava quasi isolata, studiando l'arte col fervore dei primi credenti, in codesto pandemonio cattolico dove ciascheduno trovava il proprio fantasma, come nella Valpurga di Goethe. Il tedesco non si studiava sia per la difficoltà inerente alla lingua, sia per il superbo disprezzo che noi, gente latina, abbiamo ereditato per i discendenti d'Arminio, del quale eravamo ricambiati ad usura.

La guerra del 1866 era venuta ad aprire le formidabili chiuse, sì agli uni che agli altri: e i vicini di dimora, divennero a poco a poco nostri prossimi e nostri fratelli in Cristo e nell'arte. Avevamo veduti alcuni de' loro lavori all'esposizione universale del 1867: ma la Baviera era troppo picciola per richiamare la nostra attenzione. Un cartone del Cornelius, un altro del Kaulbach, e qualche lavoro della scuola neocattolica di Overbeck e di Hess avevano appena meritato un cenno disdegnoso della critica parigina che predicava ai quattro venti, la *superiorità incontestabile* dell'arte francese, anche al paragone della scultura italiana.

La Baviera fece benissimo a tentare una rivincita immediata: e poichè aveva bello e pronto un palazzo di cristallo, convocò l'Europa ad una mostra artistica a casa sua dove avrebbe potuto combattere con vantaggio. L'esposizione si fece senza tanto squillare di trombe nè battere di tamburi; e gli ospiti convenuti dai paesi vicini non videro soltanto un buon numero di quadri e di statue raccolte nel palazzo sopradetto, ma poterono ammirare la città tutta intera co' suoi monumenti moderni, colle sue pinacoteche, colla sua gliptoteca, ricca dei marmi d'Egina, col suo museo nazionale offerto dal re ad onore e ad esempio del popolo, colle sue scuole fiorenti, colla sua biblioteca degna degli 800,000 volumi che custodisce, colla sua fonderia di bronzi, che popola di statue colossali l'Europa e l'America, co' suoi propilei greci, co' suoi templi d'ogni stile, col Valhalla poco lontano: esposizione non raccogliticcia, ma stabile di cui nè Parigi, nè Berlino, nè Vienna, nè Londra avrebbero potuto vantarsi. *Atene immonacata* mi disse un amico: Monaco atenizzata sarebbe stato più giusto. Erano fiori esotici, se volete: ma fiori bellissimi, trapiantati con cura amorosa e con immenso dispendio: ma se tacquero i contribuenti, che diritto abbiamo noi di rivedere i conti al sovrano che, non potendo essere Alessandro, s'era contentato di aspirare alla gloria di Pericle?

Il Masserani consecrò due giorni a visitare l'esposizione, e forse due mesi a studiare l'arte a Monaco e a Norimberga, preparando e vagliando la materia di questo scritto, che annunziamo ai nostri lettori, e che vorremmo fosse letto con quell'attenzione con cui l'autore l'ha meditato e dettato.

IV.

Non intendiamo qui di riassumere l'opera del Masserani. Sarebbe impossibile. Ogni riga contiene un fatto o un giudicio: tutti i fatti passati al filo della critica più severa, tutti i giudicii dedotti colla logica più rigorosa. Non un quadro, non una statua, non una fabbrica è messa innanzi senza toccare brevemente dell'idea che rappresenta, dell'uso a cui serve, dello stile ond'è improntata, delle opinioni diverse che ad essa si riferiscono.

Si potrà dire che questo libro, ch'è la storia critica dell'ultima fase dell'arte germanica, è scritto più per quelli che la conoscono, che pei lettori che volessero averne una prima idea. Scrivendo di cose tedesche, l'autore che pur conosce tutte le eleganze della lingua italiana e l'indole della nostra letteratura, si potrebbe dire che ha voluto condensare la sua materia, come sogliono troppo spesso i Tedeschi. Uno scrittore francese avrebbe diluito la sostanza di queste poche pagine in due volumi, i quali troverebbero non solo in Francia, ma in Italia un maggior numero di lettori: tanto noi siamo avvezzi ai cibi leggeri e di facile digestione!

Ma non tutti i lettori italiani sono affetti immedicabilmente da questa nausea. Chi avrà letto attentamente le prime pagine, seguirà senza dubbio l'autore nella sua dotta peregrinazione fino alla fine. E si consolerà di aver conosciuto questa incredibile storia di un re mecenate, di una famiglia d'artisti uniti e concordi ad incarnarne le idee. Si maraviglierà, che nel nostro secolo di agiotaggio, in tanta smania barbarica degli ornamenti, nella febbre politica del potere, vi sia stato un picciolo stato di cinque milioni appena d'abitanti, nel quale le scienze, le lettere, le arti si sieno data la mano per dotare una città di secondo o terzo ordine, di tante istituzioni, di tanti monumenti, di tante opere d'arte che basterebbero al regno e all'impero più vasto d'Europa.

Nè questo uso, altri direbbe abuso, dell'erario dello Stato, nè queste delizie artistiche che nell'opinione di certi moralisti, ammolliscono la fibra d'un popolo hanno fatto dei Bavari una generazione di dilettanti. Al primo grido che li chiamava da ultimo a difendere la patria comune, noi li abbiamo veduti, e li vediamo ancora lanciarsi come i leoni, che traggono il carro della Vittoria sull'arco trionfale della via Lodovica, contro l'armata più valorosa del mondo, e cominciare la terribile marcia in avanti, che ha per meta Parigi.

Noi deploriamo che una guerra, e qual guerra! sia venuta ad interrompere i pacifici trionfi dell'arte nell'Atene germanica: ma speriamo che un popolo, il quale ha cominciato a gustare, come il tedesco, le divine dolcezze delle arti liberali ed umane, saprà usare con moderazione della propria vittoria, e fondere i cannoni tolti al nemico, per innalzare un'altra statua colossale alla Pace e alla Libertà.

DALL'ONGARO.

ARTE
APPLICATA ALL' INDUSTRIA

SPADA D'ONORE
offerta in omaggio dall'Esercito Italiano
A S. A. R. IL PRINCIPE UMBERTO

Come e quanto sappiasi ai giorni nostri coll'applicazione dell'arte all'industria riuscire a compiere opera pregiata, forse quanto le più ammirabili del secol d'oro, ben lo dimostra lo stupendo lavoro di cui qui si porge lo squisito disegno.

La Commissione cui veniva dato incarico di scieglier l'artista ideatore dell'opera, saggiamente rivolgevasi per ciò al Dupré, il quale così bene corrispondeva alla fiducia in lui riposta che meglio al certo non si sarebbe potuto fare.

Volle egli che il lavoro d'orificeria fosse eseguito nel laboratorio Marchesini di Firenze, e modellando egli stesso il bellissimo gruppo che forma l'elsa, da riprodursi in oro massiccio, diè così sicura traccia agli artefici intelligenti, che non poterono fallire dal compiere un'opera perfetta.

Le figure che compongono l'elsa costituiscono nel loro insieme la guardia di una sciabola di cavalleria; e un'aquila con l'ali spiegate forma il guardamano, nel cui mezzo v'ha lo stemma di Casa Savoia in brillanti e rubini.

Il fodero della sciabola è d'argento ossidato ad imitazione del niello. In esso sono riprodotti sei fra i più brillanti fatti d'arme della storia militare di Casa Savoia, cioè: Emanuele Filiberto a S. Quintino (1557); Vittorio Amedeo II ed il principe Eugenio a Torino (1706); Carlo Emanuele III a Guastalla (1734); Carlo Alberto a Pastrengo (1848); Vittorio Emanuele II a S. Martino (1859); il principe Umberto a Villafranca (1866).

I disegni di questi fatti d'arme sono del professore Cassioli, senese, e vennero incisi dall'artista fiorentino Del Nobolo, del quale sono pure gli ornamenti del fodero. L'artista veneto Brisighelli, dipendente dal romano Giuseppe Accarisi, fabbricante d'oreficeria, cesellò sotto la direzione di questo i fregi del fodero, il puntale, i rilievi e le fascette, coadiuvato dall'artista Della Valle, romagnolo.

La cesellatura dell'elsa, la quale venne fusa dallo scultore in metalli Cavino, romano, è opera del valente Guido da Pescia.

Abbiansi perciò il Dupré per il primo, e gli egregi esecutori tutti ben degni encomii per tale lavoro, e possano aver essi sovente propizie occasioni di addimostrare come l'ingegno italiano sia pur sempre pronto a creare nuovi portenti sol che fausta scintilla si desti a spingerli all'opra.

L. Rocca.

L'ARTE E IL PUDORE

L'incisore Morghen fu anch'egli per un pezzo ossesso dall'idea volgare che per allettare lodatori e compratori, giovasse ricorrere all'oscenità o all'inverecondia. Dappoi confessava esser dovuto convincersi di tre punti. Il primo che nelle arti del bello non fa mestieri della impudicizia per allettare gli sguardi. Il secondo, che la morale non deve mai cedere il suo impero a quello d'un'arte qualsiasi. Il terzo, che un artista deve inorridire al pensar che un'opera sua in marmo, in tela, in carta non depraverà solo la generazione ora vivente ma anche le future, sicchè egli sarà corruttore anche lunghi anni oltre la tomba. E tanto venne di ciò persuaso che con diligenza e spesa ricuperò le copie della sua stampa *Angelica* e *Medoro*, cosa di soverchia mollezza.

Non è inutile ripetere questi ammonimenti, non di un frate e neppur d'un clericale, ora che, forse più che mai, alla mancanza di reali meriti e di sodi studi cercasi supplire col lenocinio delle nudità. Chi lo fa, avvilisce se stesso col farsi strumento di sensualità, e sottrarre l'uomo alla parte sua più nobile per sottometterla alla puramente animale.

E qui non intendo parlare di quei mercenari che diffondono le fotografie espressamente scandalose. Sodoma e Sibari provvederebbero a impedire tale nefandità; da noi non può sperarsi che i governanti comprendano che ucciditrice della libertà è la licenza, sta dunque agli uomini onesti il riprovarle colle parole e cogli atti; l'abborrire da costoro come dai lenoni, ai quali usurpano il mestiere, e ricondurre al serio culto della bellezza plastica.

Cantu'.

DELLA SCULTURA E TARSIA IN LEGNO NELLA SICILIA

dall'epoca saracena ai nostri giorni.

Fra le molte arti colle quali fino dai tempi più remoti la Sicilia rivelò la sua civiltà, non ultima certamente fu quella della lignotarsia e scultura in legno. Poche però sono le memorie che rimangono di quel paziente e delicato lavoro, e forse fu solo il De Marzo quello che ne raccolse qualcuno nella sua storia delle arti in Sicilia.

Rovistando antiche cronache e manoscritti vi sarebbe forse la probabilità di rintracciarne altre, ma simile còmpito richiederebbe gran tempo e grande accuratezza, e farebbe d'uopo affidarlo a persone intelligenti e competenti che potessero convenientemente sopperire a questo difetto, e riempire queste storiche lacune, che sono lamentate non solo in Sicilia ma in molte altre nobili provincie italiane.

Malgrado la scarsità di simili notizie, nulladimeno, mercè le cure di qualche benemerito cultore dell'arte, abbiam veduto ultimamente illustrare qualche preziosa reliquia di tarsia e intaglio della Sicilia, che io credo non dover tornare discaro se qui di bel nuovo viene ricordata, proponendomi poi di farne soggetto di un lavoro più completo sulla scultura e tarsia in legno che fra non molto sarà da me pubblicato.

Il siciliano Martellaro che tradusse molte antiche iscrizioni, fa menzione di una bellissima profumiera d'avorio che attualmente appartiene al marchese di Roccaforte. Essa è di forma cilindrica e fregiata d'iscrizioni arabiche, lo che indica l'epoca saracena nella quale fu eseguita.

Un altro antichissimo e raro lavoro d'intaglio in legno è senza dubbio il famoso soffitto della R. Cappella Palatina di Palermo, il di cui carattere pure saraceno ci fa sempre più convinti che gli Arabi conoscevano e praticavano quest'arte con molto gusto e disinvoltura. Vennero tradotte dall'illustre Amari nella Rivista Sicula le iscrizioni di cui va adorno quel soffitto, e che sono frammiste a molte pitture e fregi, dei quali il più singolare e caratteristico si è quello formato di molte nicchie le une concentricamente apposte nelle altre, a vaghe pendenze coniche del più mirabile effetto.

Un pregevolissimo lavoro di lignotarsia del medio evo si conserva parimenti nella predetta R. Cappella e questo consiste in una cassettina di legno intarsiata di avorio, guarnita di rame e riccamente fregiata con figurine umane, animali e uccelletti misti ad iscrizioni. La sua forma è elittica, ed il coperchio convesso: ha uno sviluppo di un metro e tre centimetri in giro, e quarantatre centimetri di altezza.

Il Martellaro che tradusse le iscrizioni è di avviso che questo stupendo lavoro appartenga all'epoca normanna, e dedusse ciò dallo stile dei fregi ove sono frammiste molte aquile, le quali adornano quasi sempre gli antichi monumenti normanni, dal non trovarsi sulle iscrizioni alcuna formola musulmanica, e dalla forma dei caratteri che più rassomigliano agli arabo-normanni che ai puri saraceni. Le induzioni del dotto archeologo sono talmente giuste che non ammettono discussioni.

Anche sotto la dominazione sveva il paziente e delicato lavoro in legno non fu trascurato in Sicilia, ed un'opera maravigliosa di quei tempi lontani ha sfidato l'edacità del tempo e la rapacità degli uomini, e consiste in un frammento d'intaglio che formava l'architrave di una porta e precisamente di quella che trovasi dirimpetto ai veroni dell'antica stanza a mosaico, detta di Ruggero, nel reale palazzo palermitano.

Nel 1832 mentre si restauravano gli antichi mosaici di quella sala, venne scoperto tale prezioso intaglio in legno di cipresso, che era tutto bruttato malamente di calce. « Esso è diviso in tre compartimenti, dice il De Marzo alla pag. 306 del secondo volume della sua

opera « due alla estremità in diversi riquadri, ed uno « intermedio assai piccolo che serve a dividere i due. « In giro a quei riquadri avvolgonsi arabeschi ed or-« nati di foglie variatissime, e dentro animaletti, qua-« drupedi ed uccelletti di ogni genere, principalmente « aquilette. Nel piccolo compartimento intermedio è « intagliata artificiosamente un'aquila più grande con « un sol capo, ed un'altra a due più piccole: sono gli « stemmi l'uno degli Svevi di Sicilia, l'altro degli « Svevi di Lamagna. La maniera degli ornati è con-« forme in alcuna guisa a quella dei mosaici della « stanza medesima ».

Questo bellissimo intaglio che restò per molti anni conservato nel locale della tappezzeria del R. palazzo, fu poi donato dal re al Museo ove attualmente si conserva. L'epoca precisa non si può stabilire, ma non può nascere dubbio che non appartenga all'epoca degli Svevi che dominarono in Sicilia dal 1196 al 1272.

L'arte d'intagliare in legno fu praticata in Sicilia anche nelle epoche successive, e devesi al benemerito cav. Ignazio De Michele da Termini se sono state rintracciate alcune notizie sulla medesima. Il coro in legno intagliato esistente nella chiesa di San Francesco in Palermo è un capolavoro di arte del secolo XVI, e leggesi inciso in un braccio di uno stallo l'anno MDXX, ma inutili sono riescite le indagini del solerte De Michele per conoscere l'autore, e ha potuto solamente rintracciare che fu fatto per cura e diligenza del padre maestro Leonardo da Ventimiglia dell'ordine francescano. Tale coro è tutto di noce egregiamente scolpito e fregiato delle armi gentilizie di varie famiglie palermitane che sopportarono in parte le spese di quel magnifico lavoro.

Opera parimenti del secolo XVI è l'altro coro che esiste nel monastero dei soppressi Benedettini di San Martino delle Scale fuori le porte di Palermo. Che fu cominciato nel 1591 e terminato nel 1597 può indursi dal vedere incisi questi due anni in due separati stalli; ma neppure di questo se ne può indicare l'autore, quantunque antiche tradizioni la credano opra più di artefici napolitani che siciliani. Questo coro è lungo metri 18, 58 e largo metri 9, 28: i suoi stalli, in numero di 78, sono di noce egregiamente scolpiti a mezzo rilievo.

Nel secolo suddetto viveva in grande riputazione di artefice valentissimo Antonio Barbato scultore in legno il quale, dopo il 1539, scolpì un leggìo di noce pel duomo di Palermo sul disegno del pittore Vincenzo Lo Romano, che è il Vincenzo Anemolo. Quest'opera però andò miseramente perduta insieme con un'altra consimile nè meno bella del medesimo autore, eseguita pel convento di San Domenico pure in Palermo.

Pregevolissimo lavoro del secolo XVI e probabilmente degli anni 1568 e 69 è quello che si ammira nella cattedrale palermitana nelle porte del Tesoro, e che si deve allo scalpello del maestro Vincenzo Vernacchi.

Altro intagliatore in legno siciliano fu il terminese Giacomo di Leo che eseguì crocifissi e statue sacre per varie chiese dal 1510 in avanti.

Il secolo XVII ebbe in Sicilia distinti cultori nell'arte dell'intaglio e della tarsia, e fra questi merita essere ricordato per il primo Filippo Planzone, molto valente nello scolpire l'avorio. Nato in Nicosia nel 1604 e spinto da naturale inclinazione per quell'arte, dopo aver eseguiti vari lavori in patria, venne in Toscana ove dai Medici gliene furono commessi parecchi in avorio che tuttora esistono nei nostri reali Musei. Giuseppe Melante di Trapani fu un altro distinto scultore in legno siciliano che fiorì dopo la metà del 1600. Lavorò anche in marmo e in stucco opere assai pregiate. La città di Nicosia ebbe due altri distinti intagliatori nelle persone di Giambattista e Stefano Livolsi. Il primo sembra che avesse appresi i primi rudimenti dell'arte da Vincenzo, Iacopo e Fazio Gagini, figliuoli di quell'Antonio Gagini che venne chiamato il *Fidia siciliano.* Molte opere lasciò Giambattista Livolsi che tuttora si conservano in Nicosia. « Sono degni di ammirazione » dice il Beritelli nelle sue notizie storiche di Nicosia, Palermo, stamperia Pedone 1852 « i quattro bassori-« lievi esistenti nel duomo di Nicosia esprimenti al « vivo l'ingresso del Salvatore in Gerosolima, l'Assun-« zione di Maria nell'empireo, e un fatto del patrono « San Nicolò ».

Acquistatasi rinomanza per tali lavori, il Senato di Palermo lo incaricò nel 1630 di fare il modello in legno della famosa statua di Carlo V, che poi venne fusa in bronzo quale oggi si vede in piazza Babagni nella capitale siciliana.

In tutte le sculture di questo artista rivelasi vaghezza di stile, proporzioni di disegno, imitazione della natura, panneggiamenti e pieghe spontanee senza durezza, senza affettazione e senza maniera, sicchè sebbene il Livolsi vivesse in pieno sec. XVII, pure i suoi lavori sentono molto del buon gusto del secolo antecedente.

Alcuni storici pretendono che egli avesse sortita la vita in Tusa, piccola terra della provincia di Messina, ma che egli fosse invece nativo di Nicosia viene confermato dalle cronache municipali, dai rogiti notarili ove è chiamato sempre *Nicosiano*, e ne fa fede lui stesso nella iscrizione apposta nel coro soprarammentovato ove appunto si legge: NICOSIENS . IOANNES . BAPTISTA . ET . STEPHANUS . LIVOLSI . INCIDEBAT . MDCXXII.

Il figlio Stefano fu pure valente nell'arte sua e sono meritamente stimate le sue statue in legno rappresentanti S. Benedetto nella chiesa di S. Calogero in Nicosia; e diverse altre esistenti in qualche altra chiesa della stessa città. Fu pure assai valente architetto, del che fa prova l'elegante e grandioso organo della cattetrale nicosiana.

La scuola dei Livolsi educò buoni discepoli, e fra questi quegli che più salse in fama fu Filippo Provenzale che nel 1668 intagliò egregiamente l'antico seggio senatorio.

Dopo tale epoca l'arte d'intagliare il legno non si è mai perduta in Sicilia, e anche oggidì viene nobilmente esercitata da vari chiarissimi artisti, fra i quali meritano certamente il primo posto lo scultore Salvatore Valenti che lavora anche in marmo e Salvatore Coco, entrambi da Palermo. Il primo non espose mai

in alcuna estera mostra i suoi bellissimi lavori, ma del Coco invece avemmo occasione di ammirarne degli stupendi e in Firenze nel 1861, e in Londra nel 1862, e in Parigi nel 1867. Lo stile del Coco è di ottimo gusto, sente qualche volta dell'antico arabo-normanno e ciò gli fa onore perchè dimostra che egli non trascurò di studiare sui preziosi modelli di quell'epoca che tuttora conservansi nella sua patria. L'esecuzione del Coco non è meno disinvolta dei suoi disegni, i quali sono sempre ben subordinati alla scopo del mobile cui è destinato il suo intaglio. Belle e castigate sono sempre le forme, ottime le proporzioni, arditi e ben intesi i concetti, ben delineati i contorni, svelti ed eleganti gli ornati, diligentissima sempre l'esecuzione. Ma più di qualunque descrizione, credo che meglio potrà compiersi una giusta idea del merito di questo artista col riprodurre qualche disegno di mobili da lui scolpiti. E per il primo occorrerebbe riprodurre il magnifico stipo in noce che gli meritò la medaglia e l'applauso generale nell'ultima esposizione di Parigi. Se un difetto puo apporsi a questo stupendo mobile si è forse la profusione di graziosi intagli sparsi nelle varie parti di esso: ma siccome questi ornati sono tutti leggeri e sottilmente scolpiti a bassorilievo, così non disturbano menomamente l'effetto, ma solo molti di essi sono sacrificati perchè eseguiti perfino in basso nella parte laterale in modo da esser quasi impossibile di esaminarli e ammirarne il disegno e la bellezza. Il tondo che ammirasi nella parte inferiore dello stipo rappresenta una scena di graziosi puttini che suonano e si sollazzano in varie attitudini. Le due candelabre laterali sono a tutto rilievo con gruppi di figurine sedute in giro intorno alla colonnetta che costituisce la candelabra. Nella parte superiore eziandio si vedono eleganti figurine di tutto rilievo, e nei pannelli dello stesso si ammirano due fregi d'una ricchezza d'un taglio singolare. Le parti laterali non sono meno belle per ornati svariatissimi e finitissimi che armonizzano completamente con quelli del davanti dello stesso e formano un insieme perfetto.

Non meno pregevoli per bellezza di forme e vaghezza di ornato sono le due sedie in ebano, d'una delle quali riproducesi il disegno. Lo stile delle medesime è severo e grandioso e deve essere stato imitato da qualche antico modello trovato nelle magnatizzi case palermitane. In una si vedono due leoni che formano i bracciuoli della sedia, ed un'aquila ad ali spiegate sulla sommità che sorregge lo scudo gentilizio della famiglia dei principi di Bauciera. Nell'altra due sfingi benissimo ideate fanno da bracciuoli e colla coda toccano il principio di un ornato che vedesi nella parte laterale della sedia che è cuspidale come l'altra, ma di variato disegno.

Il Coco eseguì pure, in occasione delle fauste nozze della principessa Margherita, una ricca scrivania di ebano e noce vagamente intagliata e arricchita di molti ornati di argento e a cesello del siciliano Mario Ciappa, nonchè molte altre opere; basteranno quelle accennate però a dimostrare in quale progresso sia l'arte dell'intaglio e della tarsia in legno nella generosa e nobile Sicilia. D. C. Finocchietti.

Pensieri

SULLA PITTURA AD ENCAUSTO, AD OLIO ED A TEMPERA

III.

Ippocrate lasciò scritto: *Ars longa, vita brevis*; e questa sentenza ch'egli riferiva alla medicina parmi debbasi estendere a tutte le arti e le scienze, giacchè, per quanto un uomo si affatichi in una di esse, non giungerà mai a conoscerne più che una porzione. E di questa fatal verità ne ho una prova nel caso attuale, in ciò che, quantunque io abbia oltrepassato i quattordici lustri dedicandone più di dieci allo studio delle belle arti, e principalmente della parte tecnica della pittura, leggendo l'articolo del M. Selvatico vi trovo una quantità di cose che non arrivo a comprendere. Mi sia dunque concesso di additarne le principali, seguendo quell'ordine secondo il quale mi si affacciano in quello scritto.

Alla pagina 506 dice: « Il singolare è che questo « difetto di luce e di freschezza nel colorito cominciò « sul cadere del secolo XVI, e fattosi sempre maggiore « nelle età successive, crebbe smisuratamente ai giorni « nostri ». Per verità non ci trovo nulla di singolare quando rifletto che a quell'epoca si abbandonò da prima quasi ovunque l'uso di porre la vernice nei colori, poi si sostituirono le imprimiture ad olio a quelle a colla, indi si introdussero le colorate; e riguardo ai pittori moderni non me ne meraviglio punto quando trovo scritto: *De nos jours notre peinture noircit parceque la superficie seule des couleurs à l'huile est sèche quand on les recouvre* (*a*) non attendendosi che l'abbozzo sia ben secco prima di ridipingere.

Alla pagina 507 tronca la citazione del Vasari subito dopo la scoperta della vernice soggiungendo: « Dappoi ci narra come il Van-Eyck vedesse che il « mescolare i colori con queste sorta di olii dava loro « una tempera molto forte. Sin qui non si parla mai « di macinare i colori coi predetti olii RIDOTTI SECCA- « TIVI, ma solo di mescolarveli, espressione che, come « ogni artista sa, più s'addice alla manipolazione dei « colori preparati per le velature che non per quelli « acconciati per dipingere d'impasto, i quali è neces- « sario macinare sulla pietra insieme ad un veicolo, « sia olio od acqua, se no non si potrebbe dipingere ».

Nulla di più inesplicabile di questo passo per la mia scarsa intelligenza. Da Teofilo, dal Cennini e da tutti i documenti raccolti nell'opera del cav. Eastlake rilevasi che prima del Van-Eyck non usavasi in pittura altro olio che cotto e ricotto e reso densissimo. — Il biografo aretino ci racconta che il fiammingo pittore lavorava a tempera, che uno sgraziato accidente lo mise al puntiglio di trovare *una vernice che seccasse all'ombra*, cosa da tutti desiderata; che negli esperimenti per rinvenirla *trovò che l'olio di semi di lino e quello delle noci erano più seccativi di tutti gli altri;* che *dopo fatta esperienza di molte altre cose vide che il mescolare i colori con questa sorta di olii*

(*a*) A. Constantin — *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres.* — Florence 1840.

dava loro una tempera molto forte. Si sa che da quell'epoca in poi lo stesso pittore abbandonò la tempera e lavorò sempre ad olio, producendo opere finitissime, e che il suo sistema si propagò ben presto per tutta Europa. Che cosa brama di più il M. Selvatico per poter ammettere che la scoperta di quel grand'uomo abbia consistito nella sostituzione dell'olio crudo e naturale al cotto ed artificiato? Non ha egli visto che anche l'aggiunta di un poco di vernice nei colori non infirma quella sostituzione? Dimenticò egli forse ciò che ha scritto altrove, seguendo il Mérimée, cioè che *Ottone Venins seguiva il metodo del Van-Eyck due secoli dopo, e che lo trasmise a Rubens, il quale se ne valse di continuo senza nulla mutarvi?* Chi oserà dire che Rubens adoperasse altri olii fuorchè crudi e naturali? Dove ricava egli la teoria che i colori debbansi macinare unicamente per lavorare d'impasto, e che la parola *mescolare* più si addica alla manipolazione dei colori preparati per le velature? Presso qual pittore o coloraro trovò egli i colori diversamente preparati per l'impasto o per le velature? Ignora egli forse che vi sono due maniere di velare, una diluendo i colori e distendendoli a guisa d'acquarelli, l'altra *sfregazzando* la parte, per usar le sue parole, con un pennello appena intinto d'un color molto sodo?

In questo passo, e più avanti nella nota che a me si riferisce, accenna replicatamente alla necessità di ridurre seccativi gli olii per dipingere, dicendo dapprima che io concludo che tutto il trovato dell'illustre fiammingo consisteva nell'adoperare l'olio puro e non manipolato, *il che significa senza neppure le preparazioni necessarie a ridurlo essiccante*, e poscia facendomi carico di non aver narrato in qual modo si possa con l'olio naturale e non manipolato, cioè *neppure chiarito e ridotto seccativo*, valersi dei colori che stentano ad asciugarsi, come ad esempio molte lacche ed alcuni neri. Confesso ingenuamente non aver mai nè letto nè udito in vita mia che gli olii di linseme e di noci, appartenenti per natura alla famiglia degli olii seccativi, abbisognino di alcuna preparazione per *ridurli essiccanti*; anzi che vidi alcuni pittori macinare quasi giornalmente i loro colori con olio appena spresso allo scopo che fosse meno essiccante onde avere maggiore agio di maneggiare le tinte. Ed in quanto alle lacche, ai neri ed altri colori che durano fatica ad asciugare io vidi sempre macinarli coi medesimi olii purissimi, e sopperire a quel difetto talora aggiungendovi sulla tavolozza qualche sostanza o composizione che li renda più seccativi, od un poco di vernice, come insegna l'Armenino, tale altra strofinando con essa il dipinto che si vuole velare. Che se alcuni usano filtrar l'olio prima di valersene, nessuno potrà dire che intendono, con quella innocente operazione, di renderlo essiccante.

Anche l'eccessivo timore dell'ingiallimento cagionato dal tuorlo dell'uovo, mi fa sorpresa in un uomo versato nelle pratiche dell'arte com'è il M. Selvatico, che tanto scrisse sopra di essa, e che nella sua gioventù maneggiò il pennello: ma nulla aggiungo a ciò che già dissi a questo proposito.

Quello poi che assolutamente non arrivo a comprendere è che cosa egli intenda dire, dove (pag. 512) accennando alle difficoltà che si presentarono a quei pittori che fecero ogni sforzo per attivare il sistema di abbozzare a tempera, così si esprime: « La seconda difficoltà « consisteva nel trovare un liquido, il quale servisse « a fermar la tempera alla superficie, di guisa che vi « si potessero stender sopra le velature ad olio ed a « vernice, senza che i colori sottoposti si scomponessero. Era indubbiamente necessaria una mano di « colla, ma quale usare che non tingesse di giallo o « di scuro i colori di preparazione? » Se temevasi che una mano di colla tingesse i colori di preparazione, vuol dire che questa preparazione esisteva. In che cosa avevansi distemperati i colori di quella preparazione, o, a meglio dire, di quell'abbozzo? Nell'acqua pura no, perchè i colori disciolti nell'acqua pura non si ponno maneggiare altro che sul muro, e qualunque colla subito si scomporrebbe. Dunque furono distemperati in un liquido contenente un glutine, ed in tal caso o quel glutine era una resina, ed allora quella pittura non era più a tempera, od era un glutine animale, ovvero una gomma od altro succo vegetale solubile nell'acqua, ed in allora non eravi alcun bisogno d'un intermediario, essendo noto che le gomme e gli altri glutini vegetali ed animali non sono solubili negli olii. Delle colle poi, che essendo incolore, non tingono menomamente ve n'ha a iosa. Quella di cartapecora (specialmente se si chiarifica con l'uovo e si filtra), quella che ora vendesi in laminette sottili e trasparentissime, che serve ai cuochi per le gelatine, quella di pesce, quella d'amido, ed altre ancora, sono tali che applicate ad un foglio di carta bianca non vi lasciano traccia. Ove adunque il M. Selvatico trovi tanta difficoltà, affè che nol comprendo.

Alla pagina 514 trovo altri due enimmi che non giungo a decifrare. Ivi dopo averci confessato che con la tempera di pergamena e miele non si può raggiungere il vigore della pittura ad olio, è detto: « Conviene che il dipinto sia terminato a velature colorate, dando loro a veicolo l'olio cotto, od anche una « delle tante vernici che si usano all'uopo ». E più sotto: « Per velare ad olio le predette preparazioni a « tempera bisogna trovare un isolante che, fermando « le tempere senza scomporle, permetta di stendere « quante mani di velature ne occorrono ». Il primo di tali enimmi è il proporsi senza necessità l'uso dell'olio cotto per le velature, sapendosi da tutti che esso ingiallisce smisuratamente, e più ancora il venir proposto da uno scrittore che tanto teme gli ingiallimenti di ogni specie: l'altro è il credere che sia necessario un intermediario acciochè la pittura non venga sciupata dall'olio, e l'ostinarsi a proporne una colla la quale scomporrebbe infallantemente il dipinto. Possibile che il M. Selvatico ignori che gli olii, sieno fissi, sieno eterei, non disciolgono le gomme e le colle tanto vegetali quanto animali, e che perciò non ponno scomporre le tempere perchè sono legate con esse? Ritiene egli proprio che abbozzando a tempera e velando a vernice si possano pareggiare i dipinti dei grandi maestri veneti del 1500? Io credetti sempre in buona fede che quei sommi avessero dipinto ad olio e non a vernice!

Più sopra parlando di quei maestri veneti che usarono preparare le opere loro a tempera, citai il Tintoretto ed il Cima da Conegliano, dal M. Selvatico non nominati, e viceversa esclusi il Vecellio verso il quale principalmente quello scrittore dirige le sue forze; e ciò feci perchè regolari e minute osservazioni ed esami me ne dettero la coscienza. Non così posso fare de' pittori parmigiani, che non ebbi agio di poter esaminare quanto basta per emettere una ragionata opinione.

Dirò soltanto che quello schizzo del Correggio che ammirasi nella galleria Doria di Roma, dal M. Selvatico indicato per una Madonna (*a*), lo vidi io pure più di una volta senza che mi sia nato il sospetto esser egli a tempera, e che ad ogni modo posso ad esso contrapporre due altri bozzetti passati dalla disciolta galleria Lochis di Bergamo in quella della Accademia Carrara della medesima città, i quali sono indubbiamente condotti ad olio. Oltre di che mi è grato il potere qui accennare un fatto interessantissimo per la storia dell'arte. Da oltre trent'anni io possiedo un quadretto in tela, di forma rotonda e del diametro di 30 centim., rappresentante, in grandezza naturale, la testa di un putto che ride, e, ponendosi l'indice della mano manca sulla bocca, pare che inviti al silenzio. Esso, da quanti lo videro, e fra questi il celebre professore Guizzardi di Bologna ed il cav. Toschi, fu giudicato opera della più bella maniera del Correggio; ma..... chi me lo vendette era un legnaiuolo, il quale, pretendendo di pulirlo, lo svelò, anzi lo scorticò in guisa che in molti luoghi si approfondò fin sulla imprimitura, di maniera che vedesi nel modo il più chiaro e palese l'intiero sistema tenuto nel prepararlo e dipingerlo. Tutti sanno quanto gli eruditi abbiano fantasticato per iscoprire il modo impiegato da quel gran genio per diffondere tanta luce nelle sue opere, giungendo persino a supporre che dipingesse sopra un fondo dorato, e che la luce del dipinto provenisse dal trasparire quel nobile metallo. Ora che direbbero quegli immaginosi scrittori se avessero a vedere il mio quadretto? Imperciocchè (chi il crederebbe?) invece dell'oro esso ha per fondo, anzi per imprimitura, un letto bruno, quasi nero, più scuro della terra d'ombra. Sorpreso da questa singolarità, volli spingere io pure più avanti la barbarie, ed in più punti graffiai tanto col raschiatoio che giunsi fino alla tela, ma non trovai altro che l'anzidetto fondo bruno, senza ombra di gesso nemmen contro la tela. Ed un simile scandaglio volli che si ripetesse dal cavaliere Molteni restauratore della R. Accademia di Milano, nel proprio studio, ed alla presenza del commendatore Bertini, che ne rimase meravigliatissimo.

A mio avviso questo singolarissimo quadretto è meritevole della più grande attenzione per chiunque si occupi della tecnica dell'arte, e può somministrare grandi lumi ove si rifletta 1° che non presenta alcun sintomo di tempera, 2° che ha per fondo uno strato uniforme quasi nero, 3° che è indubbiamente ad olio, 4° che è dipinto di gran pasta con colori molto sodi, addirittura sopra quel fondo oscuro, 5° che non vi si vede alcuna preparazione, e molto meno intonazione fredda, 6° che sono di gran pasta indistintamente i chiari, le mezzetinte e gli scuri, 7° che d'impasto sono fatti del pari gli abiti d'un colore fra il vinato ed il roseo, non meno che i capegli, 8° che quantunque gli sieno state tolte tutte le velature, conserva ciò non di meno uno smalto, una luce ed un tal vigore di tono da far meravigliare.

Come ora, tutti coloro che stillaronsi il cervello per trovare il segreto del sommo Allegri spiegheranno questo fenomeno?..... Fra quante supposizioni possansi fare, a me sembra che una sola sia attendibile, quella cioè che il Mérimée fa a proposito dei dipinti del Van-Eyck, vale a dire « che i colori « di tali quadri non sieno stati temperati unicamente « con degli olii puri come i nostri, ma eziandio con « delle vernici, taluna delle quali doveva apparte- « nere alle vernici grasse ». E qui giova por mente che per vernici grasse intendonsi quelle nelle quali la resina o gommoresina è disciolta in un olio fisso mediante l'azione del fuoco. Si osservino ora i dipinti dei fratelli Van-Eyck, di Ruggero Van der Weide il vecchio, detto Ruggero da Bruges, loro allievo, di Memling, di Quintino Metsis (e specialmente i prodigiosi ritratti, suo e della moglie, che sono nella galleria degli uffizi di Firenze), di Giovanni Holbein il giovine, di Luca Cranach, d'Antonello di Messina, di Pietro Perugino, di Giovanni Bellino, di Francesco Francia e d'altri moltissimi, e in tutti si scorgeranno le medesime preziose qualità, vale a dire tinte fresche ed inalterate, smalto, trasparenza e luce. Ora io chiedo se in presenza di fatti tanto eloquenti si potrà rimanere ancor titubanti intorno alla scelta del sistema di dipingere onde poter raggiungere il desiderato scopo di emulare i grandi maestri antichi. Ma convien rammentarsi che tanto l'abbozzare a tempera, come fecero alcuni pittori, quanto il predisporre la composizione a chiaroscuro, come praticavano alcuni altri, non sono che piccole modificazioni d'un ordine affatto secondario. I punti cardinali imprescindibili sono: 1° lavorare sopra un'imprimitura di gesso o d'argilla bianca, temperato con colla animale; 2° mettere una conveniente dose di vernice grassa entro i colori; 3° non passar mai a ridipingere se l'abbozzo ad olio non è perfettamente secco. Si ponga attenzione alla avvertenza fattaci dall'Eastlake, che *la vernice di ambra fluisce*, ed alle parole del Boschini intorno al modo tenuto dal Tiziano, e si troverà la chiave del perchè i colori del Correggio paiono stati fusi sul quadro dal calore, e nei dipinti del Tiziano sieno così magicamente sfumati i contorni. Si guardi bene chi vuole arrivare alla desiderata meta dall'omettere alcuno dei tre punti cardinali sopra indicati: Tiziano stesso ce ne sconsiglia col fatto. Imperciocchè avendo egli talvolta, per avvantaggiare tempo, fatto dei bozzetti sulla imprimitura ad olio, questi annerirono al pari dei dipinti del 1600. Chi ne dubitasse vada nella sagristia della chiesa della Salute a Venezia, e se ne persuaderà.

Ma è oramai tempo che ponga fine a quest'argomento, ed acciocchè le mie parole non vadano totalmente disperse al vento, termino con la seguente dichiarazione, che è l'emanazione del mio intimo sentimento. Se io avessi la bella sorte dell'egregio M. P. Selvatico, quella cioè di avere quattro o sei giovani abili e volenterosi, i quali fossero disposti ad accogliere i miei suggerimenti, ecco le massime che loro inculcherei: Dipingete sempre sulla imprimitura di gesso legato con colla animale, e con colori macinati con olio di noce o di semi di lino spressi a freddo e semplicemente filtrati, ai quali colori sia stata unita una conveniente dose di vernice d'ambra. Se amate sollecitare il lavoro abbozzatelo a tempera tenendo il seguente sistema: macinate i vostri colori con acqua pura, riduceteli ben sodi, e metteteli entro opportuni vasetti, e versatevi sopra dell'acqua acciocchè non abbiano a seccare. Formate la vostra tempera, la quale, se volete seguire il sistema di Cennino Cennini, non consiste che nel mischiare i colori nel rosso dell'uovo, *sempre*

(*a*) Il Vasi ed il Pistolesi lo indicano per la Gloria che incorona la Virtù, ed il Constantin le quattro Virtù teologali espresse in un modo pagano.

tanto rossume quanto il colore che temperate, come egli si esprime; e se volete una tempera più scorrevole ed egualmente solida ponete in una scodella torlo d'uovo parti due (*a*), latte sburrato parti due, vino bianco dolce parti una: unite bene il tutto, passatelo per una pezzuola e ponetelo in una fiala, e se volete che duri lungamente aggiungetevi tre o quattro goccie di acido fenico. Quando volete dipingere levate dal vasetto quanto colore vi abbisogna, ponetelo sulla pietra o sopra un vetro, col mestichino rimuovetelo acciò si indurisca, poi unitevi una conveniente dose dell'accennata tempera: rimescolate ancora col mestichino, levatelo dal vetro e ponetelo in uno scodellino onde metterne sulla tavolozza (che sarà bene sia di zinco), quando e quanto vi abbisogna. Con entrambe queste tempere si può ottenere un tono ed una forza pressochè uguale a quella dell'olio: ma la seconda essendo più scorrevole, è per conseguenza anche più speditiva, ed al tempo stesso è solidissima. Lasciate seccare bene sì l'una che l'altra, ciò che importa pochi giorni, specialmente nella stagione estiva, poi prendete vernice d'ambra parti una, acquaragia parti due, ponetele in vaso aperto, immergete questo in acqua ben calda, e, con un pennello, rimescolate per bene. Ritirate il vaso, e, mentre la vernice è ancor tiepida, distendetela sul vostro dipinto col mezzo di una pennellessa (*b*). Attendete un paio di giorni affinchè asciughi, poscia terminate l'opera vostra con colori ad olio, sempre uniti ad una conveniente dose di vernice d'ambra. E se preferite colorire a tutt'olio, conducete il vostro lavoro come se voleste dipingere alla prima, con colori densi ed abbondanti, ma abbiate la precauzione di tenere il vostro dipinto d'un tono più chiaro e più freddo di quello che bramate debba riuscire quando sarà finito. Anzi dove debbono essere dei colori molto splendidi, e specialmente i gialli ed i rossi, rinforzate le ombre e tenete leggerissimi i chiari. I colori lacchigni, tanto vivaci degli antichi, avevano per fondo il cinabro della Cina. E queste istesse norme dovete avere presenti anche abbozzando a tempera. Predisposto in tal modo il vostro lavoro, non vi resterà che di ripassarlo, o, come suol dirsi, velarlo onde sia condotto a compimento. Ma se abbozzaste con colori all'olio prima di passare a questa seconda parte, bisogna che la prima sia non solamente asciutta, ma perfettamente secca, e quindi è d'uopo aspettare non meno d'un anno tenendo frattanto il quadro esposto all'aria ed alla luce. Più volte ho veduto dei pittori cominciare un quadro, poi farvi delle radicali variazioni, indi correggere ancora alcune parti, e finalmente ridipingerlo quasi per intiero, velarlo e finirlo, e tutto ciò nel breve giro di pochi mesi. Ma che ne avvenne? Accadde di quel dipinto, che da prima pareva sì bello, ciò di cui il M. Selvatico accusa tutti i dipinti moderni senza distinzione, e che attribuisce al non essere stati abbozzati a tempera, mentre deriva dai cattivi metodi, come già dissi. Parmi inutile il ripetere che nell'eseguire questa seconda dipintura, dovete valervi di colori possibilmente vivaci e trasparenti (*a*), alternati solo di quando in quando con quei tocchi risolutivi che è pur forza si facciano talora con colori di gran corpo; e che per rendere seccativi quelli che non lo sono, o lo sono poco, il miglior modo è quello di aggiungervi un poco di vernice di mastice, molto allungata con l'acqua ragia, o, meglio ancora, con l'olio essenziale di spigo, poichè i tanti seccativi che si spacciano in giornata fanno contrar troppo il colore, e producono orribili screpolature.

Parmi che della pittura ad olio abbia già parlato anche di troppo. Non mi rimane dunque, per compiere il compito che mi sono proposto, altro che soggiungere poche parole anco intorno a quella tempera.

Secondo ogni verisimiglianza la pittura a tempera è la più antica di tutte. Siccome essa ha per diluente una sostanza che sempre ci sta dinanzi, l'acqua, e qualunque glutine, sia vegetale sia animale, può servire di legame a quei colori, ed ogni colore che presentasi spontaneo ai nostri occhi è buono per lei, così è evidente che i primi informi tentativi di pittura devono essere stati fatti con colori disciolti nell'acqua, alla quale in seguito si aggiunsero delle gomme o dei succhi d'erbe o di piante, i quali spontaneamente si appalesano per attaccaticci, e quindi atti a trattenere i colori dal polverizzarsi.

L'istoria, o favola che sia, di quei pittori-bambini, che diluivano nel vino il bianco di calce per comporre

(*a*) Non temano i giovani artisti l'ingiallimento prodotto dal rossume dell'uovo. Il recente esempio del comm. Bertini retro accennato, e quello dei più grandi pittori Toscani, fra i quali il Beato Angelico, che dipingevano con l'uovo, bastano a togliere ogni dubbiezza. Oltre di che ognuno può convincersi con la esperienza che punto non nuoce.

(*b*) Avendo proposto l'uso della vernice d'ambra reputo necessario indicare il modo d'ottenerla.

Prendi ambra trasparente parti 12, pestala e riducila in piccolissimi pezzettini, e ponila in infusione entro acquaragia rettificata. Levala da quella e mettila in uno di quei fiaschi chiamati matracci, che son fatti appositamente per consimili operazioni. Poni il matraccio sopra un fornello a fuoco moderato, che dovrai gradatamente aumentare, e continua a rimescolare l'ambra con un bastoncino di vetro o di metallo, per guisa che tutta venga alternativamente a contatto del matraccio caldo. Frattanto poni al fuoco da un altro canto parti 5 d'olio di linseme o di noci, regolando il fuoco in modo che, allorquando l'ambra si squaglia, l'olio bolla. Allorchè vedi che l'ambra comincia a fondersi, gettavi a più riprese dei pezzetti di canfora, e rimescola prestamente. E quando vedi che la maggior parte dell'ambra è fusa, non attendere di soverchio acciò non si oscurisca troppo, ma versavi un poco alla volta l'olio bollente, rimescolando del continuo, e ritira il matraccio dal fuoco, pur continuando a rimescolare, e gettandovi qualche pezzetto di canfora. Lasciala raffreddare, e quando il calore è mite, versala in un pannolino fitto e robusto, e torcendolo, spremi e costringi a sortirne tutta la parte liquida, che porrai in vaso chiuso, onde valertene quando vuoi.

N. B. Se dell'ambra se ne fuse molta, e perciò la vernice riuscì densa, puoi unirla ai colori dopo macinati: ma se fosse risultata alquanto liquida, non essendo essa seccativa come quelle fatte con l'acquaragia, sarà bene unirla ai colori nel macinarli. La quantità non si può precisare, dipendendo in parte dalla densità sua, ed in parte dai colori, poichè quelli di molto corpo ne sostengono più degli altri. Per media può calcolarsi ad un terzo dell'olio che contengono, o che occorre per macinarli.

(*a*) Non essendo mia intenzione di scrivere un trattato di pittura, non posso dilungarmi di soverchio nei dettagli della pratica. Tuttavia esorto di essere molto guardinghi nella scelta dei colori, e specialmente delle lacche, e raccomando in ispecial modo l'oltremare, il nero d'avorio, il giallo d'India, e le lacche di robbia. Nessuna delle lacche carminate e gialle, è resistente. Ciò poi che si riferisce alla disposizione dei colori nell'abbozzo, ed alla scelta delle tinte per le velature sta tutto nell'acume del Pittore e nel suo senso ottico. Perciò a lui mi rimetto.

le loro incarnagioni, convalida grandemente la mia opinione.

Molto si è scritto sulla origine della pittura, ma perchè io non presto gran fede a tutto ciò che ci vien detto de' tempi eccessivamente remoti, i quali, per questo genere di cose d'un interesse affatto secondario, parmi possansi dire antistorici; lascio le fantasie a chi ne ha vaghezza, e mi limito a far osservare che le custodie delle mummie le più antiche sono dipinte a tempera, ma che tuttavia questo genere di pittura pare non essere giunto al suo apogeo altro che ai tempi di Alessandro il Grande, e per opera dell'immortale Apelle. Il Mérimée riporta uno squarcio di Plinio, nel quale è detto che nessuno potè imitare Apelle in una cosa, cioè nel dare ai suoi dipinti, dopo finiti, l'*atramento*, il quale, benchè fosse tanto sottile da non potersi vedere da lontano, pure ravvivava i colori e li difendeva dalla polvere e dalle sporcizie; e ponendo mente agli effetti di quel liquido, ed al nome suo che significava bruno, oscuro, ritiene che l'atramento fosse una vernice di copale, la quale ha tutti i caratteri, e produce tutti gli effetti indicati dal latino scrittore. Fatto sta che tutte le pitture bisantine che pervennero fino a noi, e che pare siano i legittimi successori, benchè degradati, delle opere tanto lodate dei greci pittori dei tempi d'Alessandro, paragonabili a quelli di Leone X, sono dipinte a tempera e coperte d'una vernice grassa di copale o di ambra.

Il dire poi di qual tempera si servissero gli antichi, sarebbe cosa troppo ardua, infinito essendo il numero delle sostanze che si impiegarono per comporle. Basti dunque il dire che i popoli delle regioni calde preferirono, generalmente parlando, il rossume dell'uovo ed il lattificio del fico, e che viceversa quelli dei paesi freddi prescelsero la colla di pergamena col miele, ed anche il latte. Ciò poi che merita osservazione è che anche dopo il perfezionamento introdotto dal Giovanni Van-Eyck nella pittura ad olio, la tempera non fu mai totalmente abbandonata in Italia anche dai grandi maestri. Le molte opere di B. Vivarini, del Mantegna, del Luino, del Ferrari ed altri ce lo dimostrano, ed al tempo stesso ci fanno fede che anche con quel sistema si ponno fare opere finitissime e stupendissime (*a*). Infatti la celebre cassa di Sant'Orsola dipinta da Giovanni Memling, che vedesi nella galleria dello spedale di S. Giovanni a Bruges, l'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano della galleria dell'Accademia di Firenze, e le molte opere di quel grande che con la perfezione de' suoi dipinti non meno che con la purezza dei costumi meritossi il nome di Angelico, sono tutte condotte a tempera (*b*).

Prima che Giovanni Van-Eyck trovasse quella vernice ch'egli, come scrive il Vasari, *anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderata*, vale a dire *che successe all'ambra*, quella che veniva generalmente usata era densissima e poco seccativa. Perciò erasi costretti esporre al sole la tavola prima e dopo verniciata, e distendere la vernice col palmo della mano ovvero con una spugna, *rullandola con la mano sopra l'ancona*, come si esprime il Cennini. Ma da quell'epoca in poi sembra che la vernice fosse non solamente essiccante, ma ben anco liquida e scorrevole. Infatti la vernice della cassa di Sant'Orsola non ha quel vitreo che hanno certi dipinti anteriori. E qui mi sia concesso far osservare un fenomeno singolarissimo. Consta da documenti irrefragabili che Uberto Van-Eyck cominciò nel 1420 la grandiosa ancona commessagli dai coniugi Josse Vidt ed Isabella Boorluut per la loro cappella nella chiesa di S. Bavone di Gand, e che Giovanni terminò nel 1421 il quadro rappresentante la consacrazione di Tommaso Becket posseduto dal duca di Devonshire, opere entrambi stupendissime e che dimostrano essere i loro autori a quell'epoca già pervenuti alla perfezione dell'arte. Di essi esistono altre opere parimenti ad olio, ma nemmeno una se ne conosce dipinta a tempera, vale a dire anteriore al perfezionamento dai medesimi portato alla pittura ad olio. E lo stesso è dei loro scolari, come per esempio Pietro Cristofsen e Ruggero da Bruges, che pare sia stato il maestro di Giovanni Memling. Da che deriva ciò?.... È un enimma!

Ma da molto tempo la tempera ha cambiato carattere. Non è più per emulare la forza dell'olio ma per fare presto, che talvolta si ritorna a quel sistema, e per raggiungere meglio un tale scopo si dà ordinariamente la preferenza a quella di colla animale resa più maneggiabile con l'aggiunta del miele; nè più si pensa ad applicarle la vernice. Con essa dipingesi per lo più sopra i muri, ma ne vidi alcune anche sulla tela, specialmente di paesaggio. Andrea Appiani dipinse a tempera sulla tela alcune medaglie per decorare una sala di casa Pezzoli in Bergamo, ed i celebri finti bassorilievi della gran sala detta delle Cariatidi nel palazzo di corte in Milano; il Cannella fece parimenti a tempera sulla tela parecchi amenissimi paesaggi, che io preferisco a quelli da lui condotti ad olio, ed il Bossoli fece maravigliare tutti gli intelligenti con le sue vedute dipinte a tempera sulla carta. Ora giova far voti perchè questo genere di pittura, quasi del tutto trascurato, possa riprendere nuova energia, e per uno scopo ancor più nobile, mercè gli autorevoli eccitamenti dell'egregio signor marchese Pietro Selvatico.

G. Secco-Suardo.

Milano, li 25 aprile 1870.

(*a*) Non ha guari ammirai una tavola dipinta da Gio. Cima da Conegliano intieramente a tempera, la quale per la finezza della esecuzione, la forza e la vivacità delle tinte non la cede alle più splendide opere di Tiziano. Rappresenta, in mezze figure al vero, la Madonna col Bambino, S. Girolamo e S. Caterina.

(*b*) Fa meraviglia il vedere che Memling, uscito dalla scuola dei Van-Eyck, ed espertissimo pittore ad olio, abbia preferito dipingere a tempera quella cassa, tanto prodigiosa per la finitezza.

CARTEGGIO

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

ESPOSIZIONE NELLE SALE DELL'ACCADEMIA VENETA

LETTERA AI COMPILATORI

Poichè l'Esposizione di quest'anno è magra assai, sarò brevissimo, mandandovi solo un'occhiata *à vol d'oiseau.*

Non ricorderei i quadri esposti dal signor Carlini, se non fosse il rammarico vivissimo di vedere traviato, e condotto sopra una strada tanto falsa, un così bell'ingegno.

I fratelli Cecchini esposero tre quadretti di macine, cose viste le cento volte, e che essi riproducono troppo spesso, ma che però son fatte con una certa diligenza e con molta verità.

Un ritratto di bellissima fanciulla, dipinto da Eugenio Blaas, lascia vedere, in mezzo a molti difetti, un egregio ingegno, informato da lunghi e pazienti studii, alla più difficile di tutte le cose, l'interpretazione fedele della natura. Il tono rosso del fondo dà molta forza e rilievo al dipinto, e le braccia e le mani sono fatte con moltissima abilità.

Varii corrono i giudizii sul gran quadro storico del signor Jacopo D'Andrea, rappresentante il doge Loredano che s'accommiata dai figli che partono per la difesa di Padova (1509). Io, lontano dai biasimi inconsulti e dalle facili lodi, trovo in questo dipinto moltissimi difetti, ma ancora tali meriti che che non si trovano così facilmente. Il sentimento del colore e il valore complessivo dei toni sono giustissimi, buona la prospettiva aerea, e la figura dell' alabardiere posta sul primo piano del quadro è d'una verità ammirabile. Avrei desiderato il disegno più corretto e la composizione più nuova.

Il sig. Nani espose due quadretti in cui v'è molta vita e molta diligenza. Eguali pregi si riscontrano in due piccoli dipinti del Da Rios.

Le Divote in Chiesa a S. Marco è il titolo del quadro esposto da Raffaele Pich. Una bionda figlia delle lagune bagna la mano nell'acqua benedetta e un'altra donna prostrata innanzi ad un'immagine trova forse nella preghiera un conforto al suo dolore.

Il Pich fece il suo quadro in mezzo alle tristezze della sofferente salute, e il quadro riescì una viva immagine della trangosciata anima sua. V'è una certa calma melanconica, una quiete serena nella bionda testa della fanciulla, da commuovere profondamente.

E questa tela riescì bellissima, perchè essa esprime completamente i mesti sentimenti che passavano pel cuore dell'artista.

Un dolcissimo e poetico pensiero passò per la mente del signor Pezzutti, il quale si arrischiò di esplicarlo senza avere l'ingegno pari al grave assunto. È un colloquio d'amore d'un paggio e d'una dama, sovra un terrazzo che prospetta l'ampia campagna: è l'amore degli uomini che si confonde coll'immenso amore della natura. La è una composizione che arieggia quella del Morelli, intitolata: *Sul terrazzo*, che *l'Arte in Italia* riprodusse nel numero scorso. Ma il signor Pezzutti non seppe esprimere un soggetto così squisitamente soave, e fece una cosa povera e meschina. Bisogna ch'egli studii molto prima di tentare certi effetti che sgomentano i grandi artisti, bisogna ch'egli si ricordi il precetto d'Orazio, e che prima di mettersi ad un lavoro, mediti bene:

> . . . . *quid ferre recusent*
> *quid valeant humeri* . . . . . .

Bravo lo Zezzo! esclamai innanzi ad un quadretto del signor Zezzo, ch'egli intitolò: *Avanti il passeggio.* Qui il pittore si è prefisso un effetto molto difficile ed egli raggiunse completamente il suo intento. Tutto si regge sulla giustezza del chiaroscuro e dei rapporti; non v'è alcuna cosa che stuoni, tutto è d'una verità incantevole. Forse il fondo disturba un poco il colorito freddo che ricorda la maniera del Longhi, toglie all'effetto generale, e si potrebbe ancora desiderare più accuratezza nei dettagli. Ma a quest'ultima osservazione egli potrebbe rispondere colle parole di Leonardo da Vinci, che ogni pittore dovrebbe dire da qual punto di lontananza deve esser guardato il suo quadro.

Un giovinetto appena quindicenne, il sig. Silvio Rotta, espose un quadretto che per me è un vero gioiello. Egli s'inspirò alle pagine di quel libro, sacro agli Italiani, dei *Promessi Sposi*, e rappresentò la liberazione di Lucia (cap. XXIV). Le figure dell'Innominato e di Don Abbondio sono bellissime e fatte con un ingegno e con una franchezza prodigiosa, se si guarda all'età del giovane autore. Avremmo desiderato il fondo men grigio, la figura d'Agnese più studiata, e un po meno curati gli accessori: ma queste son mende che il bravo Rotta correggerà collo studio.

Rotta Antonio invece espose un quadretto di genere, dei *Piccoli mercanti di Zucca*, fatto con quel suo solito brio e nel quale è scomparso anche quel convenzionalismo che tanto ci disturbava negli altri suoi quadri.

Quanto movimento, quanta vita nella *Caccia ai lepri* di Giulio Blaas! Con qual verità son dipinti quei cavalli, quella vasta brughiera, e come ben arieggiato è il dipinto! Una parola di sincero elogio al Blaas.

L'anno scorso io mi congratulava col signor Coen pei suoi progressi; quest'anno devo ripetere gli stessi elogi e gli stessi incoraggiamenti. Egli espose quattro quadri, in cui v'è molta verità di colore, e nei quali è ammirabile la giustezza dei toni. Gli raccomanderò una sola cosa, di studiare ancora un pochino la forma.

Ed ora finiamo con Federico Zandomeneghi, il quale non vuol saperne di regole e di forma, e seguendo la scuola di Cammarano tutto subordina all'effetto generale. I suoi tre quadri *Venezia*, *Il riposo* e *Un ritratto* rivelano un ingegno non comune e un raro sentimento d'intonazione, ma l'ingegno non basta, non basta la giusta intonazione. Io amo il Zandomeneghi colla amicizia che gli professo da lungo tempo, l'amo come cittadino e come artista e perciò sarò con lui severo. Egli ha un difetto comune ai nostri giorni, egli ama troppo la originalità e la vuol conseguire ad ogni costo. Oggigiorno vi è una certa specie di uomini che, non avendo nè ingegno retto, nè idee giuste, affettano lo strano e corrono al paradossale, perchè i loro pensieri acquistino almeno l'aria dell'originalità che piace sempre a cui sta contento alla scorza delle cose. Questo non è propriamente il caso del Zandomeneghi, ma egli si deve ritrarre dal cammino troppo ripido, pel quale s'è messo. Conchiuderò colle parole di un egregio artista:

« L'originalité est précieuse sous la condition qu'elle soit l'expression naturelle et spontanée de la puissance individuelle, si elle est cherchée, forcée, factice, sa propagation et la popularisation de l'art, même au moyen de l'imitation et de la copie, valent infiniment mieux ».

6 agosto 1870.

P. G. MOLMENTI.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

(Vedi le dispense di Maggio e Luglio).

III.

Pittura di genere — Pastoris, Biscarra, Quadrone, Signorini, Paietta, Carlino, Lega, ecc.

Ecco un quadro stupendo: quello del Pastoris. Un quadro simpatico, intonato, fresco, con un profumo di turibolo e di... che vi fa turar le narici; accurato e vero poi, vero come la verità stessa. Per lo più i personaggi sono ritratti, e chi scrive ebbe l'alto onore di sedere a mensa daccanto a quel figuro imponente e compunto che si volge e grida agli altri l'*incamminiamoci*, che il pittore raccolse di volo.

Fu da taluni mosso rimprovero al Pastoris sulla scelta del soggetto. A me il soggetto piace ancor esso, senza aggiungere che quando l'esecuzione è perfetta lo scopo del pittore è in massima parte ottenuto. Che cosa volete di più? Dietro a quei visi grotteschi, dietro a quel pomposo apparato di camiciole, di lanternoni, di croci e di torcie, dietro alla serietà magistrale di quegli unti servi del signore, dietro a quell'ultimo sprazzo di civetteria in quella vecchierella che si fa allacciare ammodo la veste delle grandi solennità, dietro a quel profumo malsano che la chiesa erutta dalle porte spalancate: non lo vedete voi il sorriso mefistofelico dell'artista? Non la fiutate la satira? Non vi pizzica l'ironia?! Una processione che s'incammina! Altro che l'arrivo di De-Benedetti ad Ems! Altro che le sfuriate di Grammont al corpo legislativo! Incamminiamoci — vale a dire: muovi il primo passo per l'edificazione dei fedeli, o Segnifero; accendi frettolosa la tua candela, o vecchierella; smetti il maldicente cicalìo, o bigotta comare; rinunzia per un istante alle procaci occhiate fra i pilastri, o fanciulla dal guancialino di seta violetto; poni a terra quel piede che tieni sospeso in attesa, o reverendo signor curato pontificante; attenti a camminar di conserva, o privilegiati reggitori del baldacchino, intuonate l'inno, o cantori nasali, largo agli acuti, soffiate, o mantici, dondolate, o campane, fuoco alle artiglierie — incamminiamoci!!!

Lo volete proprio cercar colla lanterna un difetto? forse forse c'è un pelo nell'uovo. È il giallo delle camiciuole che, agli occhi di taluni, stuona col verde del fondo. A me però piacque tanto quel quadro, che non ci seppi veder neppure questa pecca, e se Pastoris non mi fosse amico carissimo, vorrei tirar giù quattro paginone per dire di tutto il bene che ammirai nel suo lavoro.

Biscarra espose un simpatico quadrettino che i visitatori dell'esposizione al Circolo degli artisti avevano già ammirato quest'autunno. È un soggetto senza pretese, in cui oltre all'artista ci vedi il padre innamorato de' suoi vispi figliuolini, che ritrasse con tutta la cura mentre si pavoneggiavano insaccati negli enormi abiti tolti di soppiatto alla materna guardaroba.

Mi piace il quadro del Paietta; ci trovo una malinconia buona, una calma piena di affetti ed una spensieratezza di artista. È il lamento grottesco e commovente di tale che le traversie non inasprirono; è la traduzione esatta di questi stupendi versi di Beranger:

> Posseder dans sa hutte
> Une table, un vieux lit,
> Des cartes, une flûte,
> Un broc que Dieu remplit,
> Un portrait de maîtresse,
> Un coffre et rien dedans,
> Et gai, c'est la richesse
> Du gros Roger Bontemps.

La sala delle agitate al manicomio di Firenze, è un quadro che vi mette indosso i brividi della paura. Questo bel lavoro di Signorini non vorrei tenerlo nella mia stanza da letto per tema di sognarci su qualche tenebroso dramma, frutto di una fantasia ammalata. È un quadro che non mi piace, ma che esercita le spaventose attrazioni dell'abisso e che rivela nell'autore una giustezza ed una robustezza quale a pochi è dato di raggiungere.

Vogliono esser menzionati con lode i lavori di *Quadrone*, di Carlino e di Lega. Il primo però ci aveva l'anno scorso dato un quadro tale, di cui la sola memoria è sufficiente ad offuscare i meriti che pur son molti della tela di quest'anno. Chi non ricorda l'*Agguato?* Chi non istette, ansioso, aspettando che al levarsi di una tenda si scatenasse tutta quella tempestosa burrasca di minaccie e di livori? Forse nell'*In riposo*, c'è maggiore studio di verità. Al postutto, Quadrone ha diggià superata l'epoca dei tentativi. In *Carlino* vorrei maggior colorito e sicurezza maggiore. La composizione però del quadro è buona e piena di osservazione e di verità. E dacchè il suo quadro egli lo intitolò: *Che cosa è il Catechismo?* mi permetta ch'io gli dica che gli essenziali principii del catechismo di un'artista sono codesti: coraggio e libertà. Dei tre del Lega, se la memoria non mi tradisce, preferisco la *Visita alla Balia* perchè più di tutti colorito e sicuro.

Ed eccoci al paesaggio; ma siccome nella prima parte della rivista mi dilungai forse di soverchio su questo argomento, così farò che non mi dolga stavolta lo stesso dente, e tratterrò gli impeti di lirismo che mi assalgono al cospetto della fresca natura. — E poi ce n'ha un'altra delle ragioni per esser breve. Scrivendo un articolo di critica artistica, conviene oramai sapersi barcamenare in modo da non dar della testa in quegli scogli irti e micidiali che si chiamano partiti.

Il mondo degli artisti, mondo ricco di originalità, di cuore, di generose larghezze, di spigliate libertà, d'intelligenze feconde, cova eziandio e nutre nel proprio seno un serpentello gelido e nero, che guizza, che morde e si rincantuccia sotto una vernice di cortese indifferenza. L'avere ciascuno abbracciato per istinto e con islancio un ramo piuttosto che un altro ed una maniera piuttosto che un'altra; il sentire che fanno più artisti in modo affatto opposto fra di loro le eloquenze del bello; talora qualche pizzico d'invidia da un lato, talora qualche motto orgoglioso dall'altro; tutto ciò costituisce un'ambiente di piccole ire e di piccoli rancori, di sdegnosi disprezzi e di accanite accuse che serpeggia, che invischia, che s'insinua ed esercita sott'acqua la sua influenza deleteria.

A chi mi piacque non cercherò di spiegare il perchè del mio applauso, ma dirò semplicemente: voi avete fatto un bel quadro.

E questa frase io voglio dire all'Avondo, a De Avendano, a D'Andrade, a Ghisolfi, a Piacenza, a Fattori, a Riva, a Corsi, a Rayper, a Signorini.

Avondo, fresco siccome un mattino di campagna, impresse ai suoi paesaggi una poesia così tranquilla e serena che ti farebbe rimanere per dell'ore a guardarli ed a tornarli a guardare. Le lontananze sono così artisticamente ondulate, l'aria così diafana, l'erba così molle, così alto il cielo, così umida la terra, che ti par di aspirare a pieni polmoni la vita campestre, e ti cerchi in saccoccia se mai per caso ci avessi a trovare il volume delle *Eglogbe* di Virgilio.

De-Avendano ha fatto il quadro il più ardimentoso e superbo dell'esposizione. V'era chi riprovava il *genere?!* di pittura; chi lo chiamava con un sorriso compassionevole un basso rilievo, ma non c'era alcuno che entrando nella sala, ove quell'*Effetto di luna* era collocato, non lo vedesse prima di ogni altro e non corresse a cercare una spiegazione al maraviglioso inganno subìto. Verde, fresco, ombroso, eminentemente campestre è il quadro: *Savignano Ligure*, quadro pieno di una poesia intima e quasi sacra. Un poeta ne trasse ispirazione per alcuni di quei versi, che vi fanno sognare.

D'Andrade, portoghese, paesista fino ai capelli, libero, spigliato, coraggiosissimo, appartiene alla giovane schiera dei novatori, nemici della squadra e della fotografia. Maestro nel chiaroscuro, egli non si lambicca il cervello per comporvi un quadro ad effetti, ma crede che la natura sia bella dovunque. I suoi quadri suscitano tempeste, ed egli procede e lavora. Non lo preoccupa il successo, non lo turba il biasimo, l'applauso non lo frastorna. *Il mattino* e *Rivara Canavese* sono due quadri che rivelano un'artista; e non dicono la bugia.

Ghisolfi ha fatto un bel quadro. Leggete il numero dell'*Arte*

in Italia del mese di giugno e dei tre cenni di Giovanni Camerana ne troverete uno su Ghisolfi. Mi ci firmo assolutamente.

Di *Piacenza* preferisco il *Tanaro* alla *Giornata oscura*. Sono discreti tutti e due, ma forse un po' troppo incerti e sfumati.

Mi piace la *Vedetta* di *Fattori*. Anche lui è coraggioso e sicuro. Ne' suoi dipinti c'è una verità ed una libertà che indicano lo studio e la coscienza di sè.

Riva, l'autore dell'*Ultimo Corvo* e del *Lago Nero*, ha esposto quest'anno un bel quadro, di cui egli non era contento e che mi piacque assai. Malgrado la sua proibizione io paleso questo mio giudizio, perchè sentito e diviso da molti intelligenti artisti.

Non ho vedute quest'anno che due marine che mi sian piaciute davvero: e sono quelle del Corsi. Bella la *Burrasca*, bellissima la *Sera nei dintorni di Genova*. Corsi è nato poeta ed artista. Egli dipingendo pensa agli orizzonti immensi, alle mestizie crepuscolari e ci racconta il mare interminato, pieno di spavento e di calma, il mare poetico siccome la montagna e profondo come il cielo.

. . . .

L'anno scorso a Rivara entrai un giorno in un teatrino umido e lurido di cui la porta era aperta al colto pubblico ed all'inclita guarnigione, che non c'era. Su poche tavole, che volevano essere un palco scenico, passeggiavano gesticolando tre o quattro giovani figuri, i più stranamente tappezzati che mai. Di essi il più chiassoso era un giovine dalla cera aperta ed intelligente, bello come Rubens e come Rubens sicuro di sè, con un cappellaccio alto tanto ed acuminato e con suvvi tante piume, quante ne vorrebbe un pavone per presentarsi all'innamorata. Egli stava provando la sua *parte*, la quale era nientemeno che quella di un personaggio dell'Otello. A sentirlo pareva fosse Shakespeare in persona che commentasse qualche enigmatica frase de' proprii poemi, ed a vederlo l'avresti detto il più matto dei buontemponi ed avresti indovinato.

Quel Rubens, quel Shakespeare, quell'attore e quel buontempone, era Ernesto Rayper di Genova, un artista coi fiocchi, vale a dire l'autore della *Campagna mesta*; uno de' più bei paesaggi ch'io conosca.

Quest'anno Rayper espose due quadri: *In cerca di legna* e *Mattino presso Rivara-Canavese*. Due bei quadri. La profondità della macchia, l'incrociarsi, il serpeggiare, il torcersi dei rami spinosi; l'erbaccia, che cresce insolente e vi inceppa il cammino, le lanose fila che si intrecciano fra gli sterpi, sono riprodotte con una eloquenza magistrale. Nelle profondità di quel caos vegetale, tu senti serpere la biscia, e fra quella infinita varietà di verdure cerchi se non ti appaia il verde morbido del ramarro. La natura del Rayper è sempre viva e direi agitata. Egli sente il movimento che circola nella terra, e la feconda; e lo imprime con mano sicura alle sue tele. I paesaggi del Rayper appartengono allo scarso numero di quelli, che ti rivelano un pensiero, dietro la tavolozza ed il pennello.

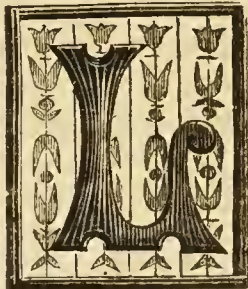
Signorini ha fatto un quadro intitolato: *Primavera*, che mi piace assai più, che non la sua *Sala delle Agitate*. Come ci senti l'aprile in quella tela! Le piante non sono verdi ancora, ma la brulla nudità dell'inverno è scomparsa. Spuntano i fiori dalle buccie rigogliose. Nei rami c'è un formicolìo di vita, e nell'aria una larga onda di profumi. Sotto le scorze la esuberante ricchezza del maggio geme compressa; ancora poche giornate di sole e la pianta sarà un vulcano che erutterà le lave di verzura.

Vorrei lodare: il Morgari, il Raimond, la signora Michis-Cattaneo, il Chialiva, il Canella; e degli scultori: il Della Vedova, il giovine Garriga, valente allievo del Tabacchi; ma lo spazio e la poca memoria mi impediscono di farlo.

Finisco, dopo aver detto meno di quanto avrei voluto; finisco, lietissimo di poter constatare, come vada di giorno in giorno scemando il numero degli artisti geometri, dall'ingegno stitico e dalle tele meschine.

GIUSEPPE GIACOSA.

NECROLOGIA

EDOARDO PEROTTI

L'ANNO scorso Ernesto Allason; — oggi Edoardo Perotti!... — Ed ecco per tal modo assottigliarsi di molto il manipolo dei valenti Paesisti che in questi ultimi lustri fecero così chiara la fama della Scuola Piemontese.

Nato nel 1824 in Torino, il Perotti si consacrò sin da giovinetto alla pittura, e vago di studiare sotto insigne maestro, fu a Ginevra presso il Calame, che ben tosto lo amò qual prediletto discepolo. Ricordiamo che sino dal 1850, alla esposizione di oggetti d'arte e d'industria promossa dal Governo nel Real Castello del Valentino in Torino, egli ottenne molti encomii per la sua grandiosa tela LE ALPI, che il Governo stesso acquistava..... Da quel giorno continuò ad arricchire le varie esposizioni italiane e svizzere con gran copia di lavori, in cui sempre si ebbe a riconoscere come egli fosse appassionato e diligente imitatore del vero. Fra i suoi più bei quadri citeremo; UN MATTINO D'AUTUNNO NELL'ARDEA (*Agro romano*), esposto nel 1853; I DINTORNI DI NEPI IN ROMAGNA; AL CADER DELL'ESTATE; LA VALLE DEL MATALONE; IL MONVISO; BOSCAGLIA, e in ultimo il pastello IL BOSCO SACRO, e il *fusin*: STUDIO DI FAGGI, esposti nella scorsa primavera.

Il suo merito in questi disegni al carbone (*fusin*) fu straordinario, e niuno forse v'ebbe che l'agguagliasse fra noi; niuno al certo che il superi, nemmeno in altre contrade.

Morì repentinamente il 10 corrente, lasciando immenso desiderio di sè negli amici, e in quanti poterono apprezzare il suo ingegno e le rare doti del suo cuore.

In altra dispensa daremo il ritratto di lui, inciso appositamente all'acquaforte dal Crosio, insieme con più particolareggiati ragguagli sulla sua vita e sulle sue opere, l'ultima delle quali farà pur parte della medesima dispensa.

L. ROCCA.

GIACOMO GAVOTTI

Distinto allievo del Duprè, il marchese *Giacomo Gavotti* di Genova, già era noto per varie opere pregevoli, e questo giornale nella quinta dispensa dell'anno scorso faceva particolare cenno del bellissimo suo gruppo LA VEDOVA DI LISSA, non che di un suo progetto di alto-rilievo per ornamento del tempio del cimitero a Staglieno.

Ed ecco che mentre, tenendo conto delle amichevoli osservazioni fatte ai primi suoi lavori, già egli procedeva con maggior franchezza a cercar di acquistare un posto distinto fra gli odierni scultori, la Parca inesorabile troncava testè l'operosa sua vita! Una tal perdita non è lieve al certo per l'arte coltivata dal *Gavotti* con vero amore e oggimai con certa speranza di glorioso successo.

L. R.

CENNI BIBLIOGRAFICI ARTISTICI

Le meraviglie che udivamo narrarsi di alcune pitture murali testè scoperte in Milano nella basilica di San Nazzaro grande ci trassero ad osservarle, ma la nostra aspettazione non ne rimase gran fatto appagata. Codeste pitture stanno ai lati della cappella di San Pietro alla sinistra di chi entra in quella chiesa. La prima di esse offre al riguardante la Madonna in mezza figura che allatta il bambino, e a lei dinanzi sta l'eremita San Matroniano colle mani giunte in atto di orare: al disopra una inscrizione dipinta ci narra che

Veneranda . haec . imago
a . tempore . d . Ambrosii . in . sacello . s . Matroniani
pro . icone . altaris . steterat
huc . ex . devot . translata . an . MDCLIV
quo . novo . sacello . elegantiori . forma . construebatur

Questa leggenda è una delle solite minchionerie del seicento. La parte più antica dell'affresco è quella che comprende la Madonna col putto, e tale parte non risale punto ai tempi di S. Ambrogio, ma n'è inferiore appena appena di mille anni. Essa fu dipinta alla metà del secolo XV, come si riconosce dalle poche vestigie che restano ancora delle tinte primitive e dal modo con cui sono tracciate e dipinte le aureole, specialmente quelle del putto. Le figure vennero poi più tardi ridipinte quasi totalmente, e probabilmente alla fine del successivo secolo XVI e non con molta perizia. Allora, o forse anche più tardi vi si aggiungeva la dozzinale figura del san Matroniano vestito da frate col bordone ed un libro sotto il braccio destro. Il secondo degli affreschi ha, in dimensioni quasi al naturale, il Salvatore con lunga veste a pieghe molto sinuose e ridondanti, il quale stringe nella sinistra mano un volume ed ha sovra il capo l'aureola crociata: lo stile è duro e secco, il volto dell'*Uomo-Dio* è scarno, gli occhi grandi, spalancati, le ciglia arcuate e pronunciatissime giusta il fare dei Bizantini; dinanzi a lui si incurva una figura di donna rozzamente foggiata, sovra cui, in lettere che si avvicinano alquanto all'alemanno, è scritto:

S. MARIA
MAGDELE

Questo Salvatore è certamente l'avanzo di un antico affresco non anteriore per altro al principio del secolo XIV o tutto al più alla fine del precedente; la santa Maddalena è un imbratto di qualche *buonascopa* di secolo posteriore, e forse venne sostituita ad altra figura più antica, di cui sul muro oggi non esiste più traccia.

Detto ciò, noi facciamo plauso a chi promosse la conservazione del dipinto discoperto.

Non è bella cosa, ma è senza dubbio una memoria e di qualche momento di altri tempi, e non vi è ragione a distruggerla.

Pur troppo questo povero san Nazzaro, così antico, così illustre quale ce lo descrisse cento anni sono il Puricelli, non ha più traccia del suo primitivo, del vetusto suo essere, se non in qualche avanzo di muro di esterna costruzione, in due o tre lapidi o poco più. Il seicento, il settecento vi passarono sopra la loro falce, poi venne l'ottocento trenta in cui un architetto, che ora dorme da molti anni coi più, tutto lo ridusse a stucco lucido, a calce d'Albettone, ed io stesso vidi il bel pavimento a mosaico della cappella maggiore trasformarsi in un lastrico (terrazzo) alla veneziana.... E poi venite a dirci che siamo nel secolo delle arti!

Oh chiedetelo a chi rammenta lagrimando il Duomo di Novara, la Santa Lucia di Venezia, il magnifico San Domenico di Cremona testè distrutto, la cui polvere ci sta ancora dinanzi agli occhi....

E ci fermassimo lì.....

MICHELE CAFFI.

DELL'ARTIFICIO PRATICO DEI MUSAICI ANTICHI E MODERNI per GAETANO RIOLO, *prof. di disegno nella R. scuola tecnica parallela di Palermo con tavola cromolitografata.* — Palermo, Luigi Lauriel editore, 1870.

Con questo titolo veniva pubblicato non ha guari un opuscoletto di 16 pagine, ma ricco di utilissime notizie sul modo col quale gli antichi praticavano i loro maravigliosi mosaici murali; e su quello adottato dai moderni mosaicisti per restaurare quelle antiche opere, e per eseguirne delle consimili. Il merito principale di avere scoperti molti segreti dell'artificio tenuto dagli antichi nell'esecuzione dei loro stupendi musaici, niuno può contrastarlo al palermitano Rosario Riolo, pittore e direttore capo mosaicista della R. Cappella di Palermo, il quale meglio di ogni altro potè approfondire gli studi sul mosaico per la gran ragione che ad esso, intelligentissimo in tale arte, gli furono affidati i ristauri della maggior parte degli antichi mosaici siciliani, e specialmente di quelli del Duomo di Cefalù e della rammentata Real Cappella Palatina. — L'archeologo francese Francesco Sabatier e il Buscemi allorquando illustrarono i monumenti della ricordata Cappella, convennero entrambi di avere attinte importantissime notizie sull'artificio antico del mosaico, dal sig. Rosario Riolo, il quale seppe così accuratamente studiarlo, da eseguire alcuni restauri siffattamente perfetti che non è facile distinguerli fra i pezzi antichi.

Il di lui figlio prof. Gaetano Riolo pubblicando l'opuscolo citato ha reso un grande servigio a coloro che prediligono lo studio del mosaico, il quale merita molta attenzione per parte di tutti quelli che vogliono esercitarlo con lustro e decoro.

Dopo di aver parlato della longevità di questa nobile arte commentata perfino nei savi volumi della Bibbia, il Riolo analizza i metodi coi quali praticavasi dagli antichi questo genere di pittura muraria fatta in virtù di piccole pietre e vetri in colore aggiunte le une alle altre con grande magistero.

Dopo aver passato in rapida rassegna i vari generi di mosaico e le epoche più distinte nelle quali fiorì quest'arte, indica i monumenti che tuttora conservano splendide e preziose reliquie di essa. E dopo aver con ragione ricordate le chiese Ravennali, si ferma a quelle Siciliane di Palermo e Cefalù, che senza dubbio sono le più belle che tuttora ci rimangono e che abbiano saputo sfidare la mano edace dei secoli.

Si piace finalmente ad analizzare gli antichi successi del mosaico, e ciò fa con quella distinta intelligenza della quale è capace questo egregio docente della scuola tecnica palermitana

E dopo avere enumerati i metodi antichi, scende a parlare dei moderni, e fatti utili raffronti fra quelli di Roma, Venezia e Palermo, accenna i vantaggi diversi, ne avverte i difetti e ne descrive la pratica utilità aggiungendo una tavola cromolitografata per meglio spiegare i processi analizzati.

Sarebbe desiderabile che di questo opuscolo prendessero cognizione tutti quelli che vogliono esercitare l'arte del musaico, facendo tesoro degli utili insegnamenti che desso contiene, i quali sono il frutto di dotte e parziali indagini e di profondi e severi studi.

D. C. FINOCCHIETTI.

RELAZIONE *delle feste in Urbino per l'anniversario della nascita di Raffaello* (Urbino 1870, tipografia Metaurense, 112 pagine in-8°).

La raccolta che annuncio è molto attraente per ogni Italiano che ammiri in Raffaello la potenza creativa piuttosto prossima alla natura divina che superiore alla umana. Ecco l'economia del libriccino: la relazione delle feste del Gherardi preside dell'Accademia di Raffaello; segue un discorso di Niccolò Tommaseo, degnissimo ad uom saputo com'è; appresso quello del marchese Pietro Selvatico Estense, che vi espose cose affatto nuove intorno ai metodi ed esempi seguiti dall'Urbinate negli studi sull'arte, ed esposele con quella maestria e sicurezza di discorso che rilevano il maestro; un terzo discorso del Serpieri, che acutamente considerò nelle opere del Divino l'espressione e la potenza morale, e considerolla da vero filosofo ed estetico. Vi ha inoltre cose minori di mole, ma non prive di certa vetustà, *parole* di varii, *lettere*, *poesie*, *epigrafi*. Se dicessi che tutto mi talenta, dalla *a* alla *z*, forse non mi aggiustereste fede; per *raccolta* (gli è tutto dire!) è buona e lodevole cosa, e a farla preziosa basterebbe il discorso del mio dilettissimo amico marchese Selvatico, *animæ dimidium meæ*, siccome del suo Virgilio diceva l'inarrivabile Venosino.

F. D. M.

CRONACA

Monumento sepolcrale.

Un artista giovanissimo — lo scultore *Angelo Cugliercro* — compieva testè per la memoria del cav. Pietro Pollon un monumento sepolcrale in marmo, che, secondo il volere della famiglia, verrà innalzato nel camposanto di Torino.

Semplice fu il pensiero dell'artista, ma pieno di affettuosa spontaneità, di malinconia profonda. Una giovane donna — statua in grandezza del vero — una di quelle dolci e sofferenti figure che vi gettano nel paese vago dei sogni — dice il rosario sopra un sepolcro.

È in piedi — colla persona lievemente inclinata e lo sguardo assorto nella contemplazione della tomba. Una stanchezza dolorosa, un grande abbandono improntano l'atteggio delle braccia; tiene fra le mani giunte il rosario. Un velo denso le avvolge il capo ed il busto; la veste cade dritta e severa sul piedestallo.

Più venusto e solenne apparirà il monumento quando sia posto a campeggiare sotto un arco del porticato che circonda la parte nuova della necropoli — quando la bianchezza del marmo potrà spiccare sulla fosca parete.

G. C.

Nuove sculture.

Il cortile dell'Arcivescovado di Milano fu testè decorato con due stupende statue colossali. Il Mosè di *Antonio Tantardini*, e l'Aronne di *Giovanni Strazza*. Degni lavori di questi due sommi artisti, le due statue ottengono straordinarii encomii dal pubblico che accorre sollecito e frequente ad ammirarne il nobile concetto e la inappuntabile esecuzione.

Premio artistico.

Sul chiudersi della Esposizione di Brera, venne aggiudicato il premio istituito da S. A. R. il Principe Umberto per la miglior opera esposta.

La Commissione dopo maturo esame lo conferiva al professore *Giuseppe Bertini* per un suo stupendo Ritratto a olio.

Nella prossima dispensa si terrà particolare discorso di detta Esposizione.

TAVOLE DELLA PRESENTE DISPENSA

CAMPAGNA ROMANA

Acquaforte di Vittorio Avondo.

« Fate lo spazio, fate l'aria e la luce — ogni volta che queste tre grandi note del concerto campestre vibrano nell'opera del paesista, essa porta il sigillo imperituro della poesia ».

Soventi udimmo queste parole dalla bocca di un egregio italiano, il quale se non fosse un coraggioso pittore, sarebbe al certo un dolcissimo poeta — e le ripetiamo innanzi a questa acquaforte.

Lo spazio, l'aria e la luce — vivono di tal vita le tele dell'Avondo, come ora ne vive questo suo rame.

Sì — è l'antico soffio del Lazio che mormora nel fogliame di quegli alberi — sì, quello è l'ampio orizzonte contemplato da Claudio, contemplato da Poussin! « La grandezza — come disse Carlo Coligny per alcuni quadri di Cabat — la grandezza, la maestà, la serenità tutta romana! L'Italia dei poeti e le campagne del lavoratore di Virgilio!... »

L'egloga o l'idillio — ecco a un dipresso tutto il paesaggio, ecco pure la divisa d'arte dell'Avondo. L'idillio fresco e romito della sua terra di Lozzolo, i verdi declivi, le praterie che brillano di rugiada, i pioppi tremolanti nel nitido cielo, i giocondi frutteti, la stradicciuola fra le colline, il rivo nella valletta; ovvero, l'egloga imponente delle sterminate solitudini.

PIETRO MICCA

Acquaforte di Andrea Gastaldi, *da Torino.*

Quadro dello stesso, esistente nel Museo Civico di Torino.

La prima porta del sotterraneo è schiantata, sono alla seconda, sono in gran numero, la porta crollerà in breve sotto i colpi furenti delle scuri e lo sforzo delle leve.

Dov'è l'uffiziale che con lui lavorava? Lo ha obbedito, è in salvo. Micca è solo, tutto deve compiersi. Fuoco alla mina, e in aria i granatieri di Francia!...

Così sarà libera la piazza — così sarà salva la patria.

O Andrea Gastaldi, voi avete fatto con questa tela una cosa profonda e solenne. Voi avete celebrato il connubio glorioso del bello e del forte. Voi avete ben meritato dell'arte e della storia.

Oh certo — quando voi stavate pingendo la pallidezza luminosa di quella nobile fronte, quando vedeste, sotto il vostro pennello, nascere in quello sguardo — come un'alba suprema — l'immensa espressione dell'olocausto — oh certo, la vostra mano ha tremato per l'entusiasmo, il cuor vostro ha battuto di esultanza e di orgoglio!...

E quello non è soltanto il Pietro Micca popolare, non è soltanto l'uomo, il soldato, il patriota che si sacrifica, non è soltanto l'eroe — ma è un'anima, una grande anima che nella fuggitiva sospensione fra la vita e la morte, fra il mondo e l'ombra, fra il tempo ed il mistero, si affaccia un istante all'abisso di oltre tomba...

E lo sfida.

Libero e virile il dipinto, gagliarda e colorita l'acquaforte. Quadro ed acquaforte, ambedue sono di questa data: 1860. La seconda inaugurò a Torino codesto ramo dell'arte, ormai diventato poderoso.

Inaugurazione faustissima.

LE CASTELLANE ED IL MENESTRELLO

Quadro di Michele Rapisardi, *da Catania.*

Disegno litografico di Carlo Soave, *da Torino.*

In quel tempo, strano prodigio! le dame ascoltavano le canzoni dei poeti e dei trovatori senza sbadigliare quattro volte per ogni strofa. In quel tempo — nelle malinconiche giornate d'autunno, nelle ampie sale del maniero, mentre la pioggia scrosciava sulle vetriate a colori dei gotici finestroni — la sirventese del menestrello rendea veloci le ore alle gentili castellane.

Oggidì — nelle malinconiche giornate d'autunno, quando piove — le castellane uccidono la noia con passatempi più energici...

Quale alito di medio evo, qual profumo di poesia e di amore nella composizione del Rapisardi, e come il Soave li seppe trasfondere nel suo elegante disegno! La matita litografica si è fatta carezza per tradurre la grazia di quelle testine, le pieghe, le onde, i riflessi di quelle vesti, la calma voluttuosa della scena.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

CAMPAGNA ROMANA

A. Gastaldi pinxit et sculpsit

Lovera imp

PIETRO MICCA

C. Soave litografò

Torino, Lito F.lli Doyen.

LE CASTELLANE E IL MENESTRELLO

Quadro del Prof. Rapisardi, Napoletano, [illegible]

L'ARTE IN ITALIA

ISTRUZIONE ARTISTICA

RAPPORTO SULL' INSEGNAMENTO PRIMARIO DEL DISEGNO

presentato dalla R. Accademia di Belle Arti di Milano al Comitato promotore del VII Congresso pedagogico.

Egregio signor Presidente.

Il tema che fu proposto dal Comitato promotore del VII° congresso pedagogico, ci pare assai utile ed assai bello. Pochi soggetti sono al giorno d'oggi, nelle cose che si riferiscono agli studii, così importanti come questo dell'insegnamento del disegno; ma pochi sono tanto difficili a risolvere a parole. Il ragionamento ottimo; ma l'esperienza è migliore: e di tutte le riforme, di tutti i metodi nuovi, che sono stati messi innanzi in questi ultimi anni, non si potrà possedere un criterio sicuro se non si saranno prima sperimentati in parecchie delle nostre scuole italiane e per parecchi anni. Non basta mostrare le sperienze straniere, nè in tempo breve i tentativi di qualche nostra scuoletta: tutti sanno come le circostanze speciali influiscono sul risultato dei sistemi, e come in ciò soprattutto le prove vogliono le riprove.

Ella, sig. Presidente, ci à incaricato di studiare il quesito proposto dal Comitato; ma noi non potremmo metterci alla fatica di trattarlo tutt'intero e di risolverlo minutamente secondo il parere nostro, senza scrivere un grosso volume. Ella sa quanto si è detto ultimamente sull'insegnamento del disegno per le scuole degli adulti, per le scuole tecniche e per le scuole magistrali. Il ministero di agricoltura e commercio nominò, tempo addietro, alquante Commissioni al fine di sgrovigliare la matassa di questi problemi, ed i rapporti, assai ragionevoli ed assai dotti, vennero pubblicati. Quel ministero e l'altro della pubblica istruzione diedero già de' nuovi decreti, stabilirono de' nuovi regolamenti, imposero de' nuovi programmi. A noi, confessiamo, non pare che in tali ordini novelli tutto tutto sia buono; ed Ella, signor Presidente, fece conoscere al Governo i nostri dubbii e le nostre osservazioni. Ma noi riconosciamo dall'altro canto assai volentieri che queste riforme, benchè difettose, sono un buono progresso, e che condurranno con la pazienza e coi rimedii al fine desiderato. Prima di tornare a mutare sperimentiamo dunque codeste leggi e codesti metodi, i quali sono già entrati o stanno

per entrare in vigore; aspettiamo due anni o tre; ricerchiamo giornalmente e nell'atto le mancanze, gli eccessi, gli errori, e poi, con la fermezza che ci avrà dato l'esame pratico e particolare dei fatti, proponiamo le novità necessarie e sicure.

Il soggetto proposto dal Comitato comprende peraltro anche l'insegnamento del disegno nelle scuole primarie. In verità questa parte modesta dell'argomento ci sembra la più grave e la più nuova, perchè sinora è stata poco discorsa in Italia, e perchè da essa dipende così il buon frutto degli insegnamenti successivi come la diffusione di certe nozioni del disegno fra il popolo. Chi non sa che disegno è scrittura? Gli ambasciatori giapponesi guardando a Parigi tre anni addietro i quadri delle gallerie esclamavano: *com'è ben scritto!* Ànno una unica parola infatti per dire e *disegno* e *scrittura*. Quante volte un segno risparmia un discorso o quattro pagine di descrizione; quante volte una idea confusa, vaga, incomprensibile a sentirla in parole diventa chiarissima a vederla indicata, anche male, con qualche linea! L'artefice e l'artigiano ànno per necessità di mestiere il capire la rappresentazione della forma, e il riprodurla con le lor mani. Il contadino stesso quante volte non sente egli il bisogno, nelle cose che risguardano i suoi campi e gli strumenti e gli edificii rurali, di figurare con le linee qualche oggetto? E, andando in su, qualè è oramai lo studio in cui la sapienza della forma non giovi? E un uomo può egli essere detto colto se non conosce il disegno?

Il disegno? Spieghiamoci. Noi discorrendo del disegno per tutti, cioè del disegno che non è speciale agli artisti, non intendiamo già quella abilità della mano, che à per fine di contornare con garbo, di ombreggiare con finezza e di acquarellare con disinvoltura, ma intendiamo quel disegno che serve a dare con intelligenza l'idea della forma. Se tale idea della forma è resa con gusto, meglio; ma non è il gusto, non è insomma l'arte che convenga cercare. Infatti l'insegnamento elementare del disegno nelle Accademie artistiche, dove si usa escludere quelli i quali non ànno un'attitudine speciale, e l'insegnamento primario del disegno nelle scuole primarie son due cose diverse: quello è ora fuor di questione, e il Comitato pedagogico fece benissimo a lasciarlo in disparte; questo invece è quasi tutto da ristudiare in Italia, perchè sinora le ricerche sono poche e sparpagliate e incomplete, e sono sempre avversate od impacciate dal nostro orgoglio delle tradizioni artistiche e da un tantino di nostra pigrizia paesana.

Insomma importa questo: che l'occhio de' fanciulli s'avvezzi a vedere la forma bene, e che la mano, sempre libera da ogni aiuto di compassi e di righe, s'avvezzi a riprodurre la forma con fedeltà. E la forma, quanto al disegno, consiste di tre elementi: la linea, l'angolo, il rapporto delle linee tra loro e degli angoli tra loro. Qui, al parer nostro, e non altrove stanno i primi principii.

Cominciare, per esempio, dal campanello, che è la prima delle famose foglie dell'Albertolli, è un saltar via a pie' pari tutti gli elementi, entrando di sbalzo nell'arte. Quel campanello è già una cosa tutta ornamentale e tutta convenzionale, in cui al novellino allievo il maestro non può dimostrare con poche e lampanti parole gli errori, e nella quale il garbo del segno è già indispensabile alla imitazione precisa. Infatti se il fanciullo à copiato il suo campanello o troppo snello o troppo tozzo, il maestro gli potrà dire ch'è troppo tozzo o troppo snello; ma il ragazzo, che naturalmente non à l'occhio esercitato, o non vedrà l'errore o non ne capirà la misura. E il maestro si metterà allora per forza a correggere, anzi a rifare di sua mano; dal che nasceranno due mali: innanzi tutto lo scolaro si assuefarà sino dalla prima lezione a fidare sul maestro, e il dì seguente — così la vanità è sollecita e cieca! — crederà di avere fatto da sè ciò che gli fu fatto da un altro; in secondo luogo, siccome il maestro non à la sesta negli occhi, il campanello, che egli è obbligato a disegnare in fretta, non riescirà proprio proprio identico all'originale, sicchè, senza dire che i più esperti colleghi del nuovo alunno possono talvolta accorgersene, ecco già nella prima correzione un errore. Dall'altro canto quelle linee concave, convesse, aggraziate, richiedono un contorno garbato, che il maestro si sforza infatti sin dal principio a insegnare. Prima dunque che il giovinetto sappia cogliere il rapporto di due linee o riprodurre la misura di un angolo, è già preoccupato della esecuzione: prima di avere in testa il concetto si affatica a ricercare la frase. Che confusione non ne deve mai nascere, e che impaccio! Quel primissimo disegno è già quasi una opera. Il fanciullo s'aiuta come può, ricorrendo alle astuzie che, se non gli sono insegnate dal maestro, gli sono sempre insegnate dai compagni: ricorre al compasso, alla *graticola*, alla carta da lucidare e via via. Alcuni maestri tollerano, altri anzi approvano tali aiuti, i quali trasmutano l'esercizio libero della mano e dell'occhio in una gretta combinazione di misure o in uno stolido lavoro materiale. Ma taluno de' maestri migliori dice con rammarico, che non à tanti occhi quanti bisognerebbero per impedire che i più tra gli allievi calchino nascostamente il loro disegno sopra un altro foglio per finirlo con maggiore nettezza, o, fatta la metà del disegno, ne lucidino l'altra metà. La colpa non è degli scolari; è tutta nella doppia difficoltà della prima lezione.

C'è dei nemici alle foglie dell'Albertolli, anzi a tutti i modelli disegnati, i quali consigliano di entrare di primo sbalzo nella copia dal rilievo. Questo ci pare un eccesso. Può darsi in vero che qualche giovinetto singolarissimamente inclinato all'arte vinca le molte difficoltà di questo principio; ma i più — e le scuole elementari devono provvedere a tutti — si spossano dopo alcuni inutili tentativi e si sgomentano. È naturale, poichè la prospettiva con lo sfuggire vario delle superfici, e l'ombra con le sue sfumature ed i suoi riflessi, rendono troppo ardua l'intelligenza e la rappresentazione del corpo solido. E che diremo noi di coloro, i quali vorrebbero che i fanciulli s'accingessero subito a studiare dalla viva natura, dalle foglie, dai fiori? Gli è come volere che uno parli una lingua senza

ch'ei ne sappia la grammatica e le parole. — Bisogna insegnare prima a compitare; bisogna cominciare da quegli elementi della forma, che abbiamo accennato indietro, e innanzi tutto dalla linea retta; ma sempre a mano libera, senza nessun aiuto artificiale, e sempre con un solo modello per tutti quanti gli allievi, tracciato sulla lavagna, o disegnato sopra un grande foglio di carta. Linea retta orizzontale, linea retta verticale, linea retta inclinata; poi linee rette parallele, orizzontali, verticali, variamente inclinate; poi linee rette convergenti; poi curve di vario modo; poi angoli acuti, ottusi, retti, collocati in diverse posizioni; poi angoli curvilinei e mistilinei di molte maniere; poi rapporti di linee e di angoli, dividendo quelle e questi in parti uguali, aumentando questi e quelle di parti uguali, e via discorrendo.

A tali esercizi, che dovrebbero pigliare un anno di tempo, e che basterebbero ad iniziare il fanciullo alla intelligenza della forma elementare ed alla ricerca dei rapporti, potrebbero seguire gli esercizi sulle figure geometriche piane: triangoli, quadrati, cerchi, rettangoli, rombi, trapezi, elissi, intrecciamenti di forme rette e curve di mano in mano più complicati e già avvianti alla decorazione geometrica e ornamentale.

Dopo questo secondo corso, il quale comprenderebbe un altro anno, verrebbero gli esercizii su forme più libere, ma sempre tracciate a solo contorno, o con poche linee interne, bastanti ad indicare i piani principali: foglie, campanelli, fiori, volute, parti architettoniche, profili di teste, cento cose insomma abbastanza facili, ma molto svariate, e scelte, per così dire, ne' diversi rami dell'arte, perchè l'arte ne' principii è una sola, e chi copia deve copiare indifferentemente ogni cosa.

Compiuto questo terzo anno ecco che verrebbe la volta del rilievo; e qui il fanciullo, già bene avvezzo a vedere le forme, già bene addestrato nella mano, già bene sviluppato nella intelligenza, si fermerà poco ai solidi geometrici per passare presto alla imitazione di altri oggetti via via più composti e difficili.

A questo punto l'insegnamento primario generale dà luogo all'insegnamento elementare speciale ed artistico, del quale noi non dobbiamo adesso occuparci.

Il sistema, a cui s'è toccato di volo, e che richiederebbe invece un lungo svolgimento, non è nuovo nell'essenza; poichè in alcune scuole straniere è già posto in atto, e dà, per quanto abbiamo potuto sapere, degli ottimi frutti. Tra i più caldi ed intelligenti promotori di esso è da porre il signor Federico Gillet, professore nella scuola municipale della città di Ginevra, ed autore di un libro sull'*Enseignement collectif du dessin par démonstrations orales et graphiques* (Parigi 1869). In questo volume le tavole, che rappresentano i modelli da porgere agli scolari, potrebbero essere meglio disegnate, meglio scelte, meglio ordinate; ma il testo è tutto pieno di sani avvertimenti. Fra questi ve n'à uno, che vorremmo scolpire nel cervello dei nostri maestri di disegno elementare: « Étudier, pour le commençant, veut dire *s'exercer*, et ne veut pas dire *exécuter* ».

Per concludere, pare a noi:

1° Che il disegno debba essere insegnato nelle scuole primarie ai maschi ed alle femmine, e debba comprendere quattro corsi e quattro anni;

2° Che debba insegnarsi con modelli comuni a tutti gli allievi, e sempre a *mano libera;*

3° Che tale studio non debba mirare all'arte, ma solo all'intelligenza delle forme ed alla riproduzione fedele delle medesime.

Ora, signor Presidente, vogliamo aggiungere alla rinfusa:

Che i Comuni, le Provincie, il Governo dovrebbero con assegni e sussidii fare in modo che nelle città e nelle grosse borgate ogni scuola elementare avesse un maestro di disegno, almeno sinchè i maestri elementari non sappiano disegnare;

Che la istruzione primaria del disegno dovrebb'essere, per quant'è possibile, obbligatoria, come il leggere, lo scrivere e il far di conto, e che quindi si debba dare allo studio del disegno quel tempo che è richiesto dalla importanza della scuola, anche a costo di toglierne un poco a qualche altra materia;

Che le scuole magistrali dovrebbero provvedere all'insegnamento del disegno ornamentale e geometrico a *mano libera;* preparando così i futuri insegnanti;

Che l'indicato sistema, tutto semplice e logico e strettissimamente metodico rende possibile ciò che non sarebbe dato raggiungere con un sistema empirico ed artistico, o, per meglio dire, senza sistema, cioè la compiuta unità dell'istruzione elementare del disegno, la quale, se non è necessaria nelle scuole superiori, è peraltro indispensabile nelle scuole primarie;

Che il metodo proposto facilita l'intelligenza degli errori, e rende inutile l'aiuto della mano del maestro; perchè, indicato a parole lo sbaglio, se il fanciullo non lo sa cogliere tuttavia, basta rivoltare il disegno, e l'errore, cambiando direzione e raddoppiandosi, apparisce evidente ai cervelli più tardi;

Che sebbene lo scopo non sia quello di insegnare la geometria, pure il proposto metodo prepara la via a inculcare ai ragazzetti certe definizioni geometriche e certe elementari proprietà delle superfici;

Che l'età di sei o sette anni non è troppo immatura per cominciare lo studio del disegno, vista la naturale inclinazione di tutti i fanciulli per esso, e considerato l'ordine e la semplicità del nuovo metodo razionale;

Che converrebbe aiutare nei ragazzetti l'amore innato al disegno col regalare ad essi per premio o con l'eccitarli a comperarsi di que' libretti belli ed a buon mercato, che, specialmente in Germania e nel Belgio, sono assai diffusi tra i fanciulli, e che recano disegnati ogni sorta di oggetti; e calcare, lucidare, colorire, imitare, tutto è utile, e tutto giova a mostrare fuori di scuola il fine pratico dell'insegnamento scolastico, ed a fare che questo diventi gradito;

Che l'abitudine presa sin da fanciulli di ricercare i rapporti delle forme giova alla imitazione del naturale, giova a scansare quegli sbagli deplorabilissimi di

proporzione, in cui cadono sovente i pittori e gli statuarii;

Che il primo e lungo esercizio fatto a mano libera avvia allo schizzare con facilità: e il rapido schizzare è un grandissimo aiuto alla fantasia ed alla memoria dell'artista.

Eccole, signor Presidente, il sommario delle nostre idee sul tema proposto dal Comitato pedagogico. Desideriamo caldissimamente che il Congresso porti in questo bell'argomento un qualche utile frutto, e che insista verso il Governo e verso i Municipii perchè dei nuovi metodi si facciano anche in Italia amorose esperienze. Sarebbe davvero una clinica tutta umana e tutta gentile.

Ci protestiamo
di Lei illustre signor Presidente
devoti colleghi

TULLO MASSARANI
GIUSEPPE PESTAGALLI
CLAUDIO BERNACCHI
LUIGI BISI
CAMILLO BOITO *relatore.*

NOTA. Il Prof. Boito ci annunzia per la prossima dispensa alcune sue note sul Rapporto che pubblichiamo. In esse verranno toccati alcuni argomenti, che non potevano trovare opportuno luogo in una Relazione accademica, e verrà citata ad utile esempio la scuola municipale di disegno elementare ed industriale, che il nostro collaboratore Marchese Pietro Estense Selvatico ha fondata e dirige nella sua Padova.

GLI ORAZII E CURIAZII

PRO E CONTRO LE ACCADEMIE DI BELLE ARTI

Vedi dispensa di Luglio.

II.

Il signor Cesare Masini, segretario di una fra le più illustri Accademie artistiche d'Italia, quella di Bologna, sostenne sempre ad oltranza l'utilità di simile istituzione, addimostrandola la sola da cui potesse venire oggidì un proficuo insegnamento ai cultori dell'arte. Uomo d'acuto ingegno per altro, qual'è, dovette infine avvedersi che se le Accademie poteano vivere, sarebbe stato solamente quando si fossero interamente riformate o, a meglio dire, trasfigurate.

E di questo suo convincimento diè prova nel ricordato *Progetto di nuovo Statuto*, in cui, sotto le modeste apparenze d'un de' soliti Regolamenti scolastici, si presenta un'idea che tramuta l'Accademia in una delle vecchie *botteghe*, cioè, in uno di que' ricetti da cui levarono tanto volo i nostri artisti del passato. Egli, fra i paragrafi della compagine accademica, fra gli articoli che regolano i diritti e i doveri del Presidente, del Segretario, dei Consiglieri, de' Soci, e infine di tutta la parte aristocratica e burocratica della istituzione, vuole ricisamente che i maestri destinati ad istruire nei vari rami delle arti, abbiano commissioni dal Governo, e queste eseguiscano entro all'Accademia alla presenza degli alunni, in modo che l'insegnamento si faccia specialmente pratico, e gli scolari, liberi di entrare nelle officine, veggano a lavorare e vi imparino quindi, prima le tecniche, poi le teorie artistiche.

Il Masini va così innanzi in questo suo concetto, da esigere, che se mai gli insegnanti accademici *abbiano lavori di commissione privata o ne vogliano intraprendere per conto proprio, sieno tenuti ad eseguirli nella scuola ad istruzione esemplare degli scolari* (art. 15).

Tale pensiero (secondo il parer mio giustissimo), egli sviluppa più chiaramente in uno scritto susseguente, nel quale, valendosi di buonissime ragioni, sostiene come nelle arti che si esercitano a mezzo di fatti e non di ciarle, nulla sia più efficace dell'esempio. A dir breve, egli vuole che la istruzione accademica sia ben diversa dalla odierna, in cui, di solito, l'insegnamento si chiude in poche avvertenze parlate e non dimostrate dal maestro praticamente.

Nessun dubbio che se in tutte le scuole accademiche si introducesse questa massima per modo, che ciascun allievo avesse apprese le tecniche della scuola dall'esempio del maestro intento al lavoro, nessun dubbio, dicevo, che la scuola accademica diventerebbe la vecchia bottega in cui il garzone imparava dal maestro le

maniere pratiche così bene, che gli diventava aiuto utilissimo. Chi, fuor di un maestro che non sa o non vuol fare il suo mestiere un po' a modo, potrebbe negare al Masini l'assennatezza di questa sua riforma. Ma (siamo sinceri), è ella possibile in una Accademia ove sono molti insegnanti, e scolari numerosissimi? Io non credo, e il fatto mi dà ragione. Quale è, di grazia, l'Accademia in cui i maestri lavorino alla presenza dei loro scolari, non dico solo in Italia, ma neppure altrove? — Non negherò che alcuni istruttori amorosi dello insegnar bene, ed artisti essi medesimi di molto valore, si adoperano colla più zelante cura a fine che i loro allievi apprendano tutte le tecniche e gli artifici del mestiere, sì che il pensiero debba occuparsi soltanto de' concetti, perchè la mano è già fatta franca alla esecuzione; ma i più degli istruttori accademici (e pur troppo anche i non accademici) riducono le loro lezioni ad un semplice ufficio di sorveglianza. Pongono dinanzi agli allievi que' modelli che stimano migliori, affinchè li copiino; e poi, di mano in mano che il lavoro progredisce, accomodano gli errori più grossolani, ma non danno mai la vera lezione proficua, la quale, in qualsiasi disciplina artistica, consiste nel mostrare come si abbia a condurre un'opera, e come vincerne le difficoltà manuali inerenti, per poi svolgere le massime fondamentali, o, a meglio dire, i principii direttivi su cui deve essere fondata.

Io son quindi d'avviso, che se il giusto concetto del signor Masini si volesse porre vigorosamente in atto, converrebbe pregar più che la metà dei Professori delle Accademie a rassegnare le loro dimissioni. E se non accedessero alla preghiera, converrebbe prendere partito più radicale. — Nè fabbrico punto una congettura sull'aria: più d'uno fra gli *Statuti* da cui sono regolate le Accademie italiane impone l'obbligo ai Professori di istruire gli scolari coll'esempio proprio, lavorando insieme ad essi. La prescrizione guidò più di una presidenza a raccomandare in prima, ad ordinare da poi, che il precetto si eseguisse. Che se ne ottenne, salve rare eccezioni?....... Rispondano gli alunni delle Accademie. Il torto è forse tutto di que' recalcitranti? no di certo: lo ho detto e ridetto le mille volte, il viluppo pedagogico della istituzione, i suoi doveri di apparato, l'assurdo obbligo di insegnare ad un numero tragrande di poveri ingegni, che nulla imparerebbero neppur se avessero a maestro Raffaello, son tutte cause che impediscono l'insegnamento pratico entro que' recinti, e che giustificano gli insegnanti di non adoperarlo.

Potrebbesi, in qualche modo, riparare al male, adottando il sistema delle Accademie germaniche ch'è pur propugnato dal signor Masini, vale a dire, permettendo ai giovani già arrivati al punto di operare da sè, di scegliersi a guida, i componenti il personale insegnante delle Accademie, che si collega alle loro tendenze.

Il partito ha molto del buono, ed io stesso che mi dichiarai avverso alla esistenza delle Accademie, dissi in uno degli opuscoli che pubblicai per dimostrarne l'inutilità, come allora solo potessero tenersi accettabili, che fosse concesso agli scolari di scegliere il maestro. — Non credo inopportuno riportare il brano che tratta di ciò perchè, se può chiarire i vantaggi di tal partito, serve, se non erro, a mettere in luce un guaio che non mi pare previsto da quanti si fecero a difendere la istituzione delle Accademie.

« Si potrebbe ancora (e ciò si fa in parecchie acca-
« demie di Germania) dare agli alunni insegnamenti
« elementari entro scuole a ciò destinate; indi altri
« insegnamenti preparatorii entro l'Accademia come
« quelli, ad esempio, di anatomia, di nudo, di pro-
« spettiva, di elementi architettonici; indi lasciarli
« liberi di scegliersi lo insegnante superiore, fra un
« certo numero pagato appositamente dallo Stato. Ma
« c'è l'inconveniente grave, che non avendo quest'i-
« struttore, educato l'allievo fino da' suoi primi passi,
« lo trova o mal preparato, o non preparato abba-
« stanza, secondo il suo concetto, alle pratiche, ch'egli
« deve insegnargli, e neppure a quella perizia della
« forma necessaria ad attuare le composizioni. — Poi
« v'è l'altro inconveniente, che se per caso la scelta
« de' maestri superiori, cada su qualcuno dei meno
« capaci, l'alunno non cava profitto da questo, anzi
« risente danno. In generale però questi insegnanti
« superiori pagati dallo Stato, non hanno mai un vivo
« interesse pel profitto dei loro alunni, e perchè il
« soldo decorre egualmente se anche questi ultimi
« non riescono abili, e perchè, ammesso tale caso,
« neppur l'amor proprio ne rimane offeso, potendo
« essi sempre allegare a scusa che gli allievi vennero
« male istruiti nelle scuole preparatorie (1) ».

Gira e rigira, siamo dunque sempre al *sicut erat*. Per quanto si cerchi di rendere proficuo all'arte l'insegnamento accademico, non c'è maniera a riuscirvi. Sicuramente il mezzo energico per rinnovellarle di novelle frondi, sarebbe quello consigliato dal Masini, di cui ora parlai, ma che? Vi si oppongono muraglie della Cina da ogni lato. — Chi de' maestri non può, chi non vuole, chi non sa: e quindi anche l'ultima panacea che varrebbe a salvar da morte le derelitte, non può essere adoperata.

In questo misero stato di cose io credo, che il migliore, il più savio de' partiti sia quello consigliato recentemente nel N° 10 del giornale di Parma, il *Primo Congresso*, dall'illustre artista, Prof. Cav. Scaramuzza, giudice non sospetto di avversione al sistema accademico, perchè professore di pittura e direttore di una fra le migliori Accademie d'Italia. Ma egli, brav'uomo qual'è, pratico più di molti de' malanni insiti alla istituzione, e solito a lasciarsi guidare dalla vecchia massima degli onesti, *amicus Plato sed magis amica veritas*, volle dire schietto e tondo quanto a suo parere sarebbe da farsi. Lo epilogo in poche parole.

Egli bramerebbe che in ogni più piccola città d'Italia ci fossero scuole de' primissimi elementi del disegno, e nelle maggiori poi, scuole più estese, e tali da poter svolgere il naturale talento di que' giovani che aves-

(1) *Gli ammaestramenti delle arti del disegno, nelle Accademie e nelle officine* ecc. Venezia 1859, pag. 66.

sero vera attitudine all'arte. Queste scuole sarebbero a carico dei Comuni e delle Provincie.

Quanto ad Accademie, egli ne vorrebbe tre sole mente per tutta l'Italia — « e possibilmente in quei « centri ne' quali i sommi luminari delle arti mag- « giori abbiano più numerosi i loro esemplari; questi « tre Istituti o centri artistici, non dovrebbero di « nulla mancare per dar agio ai giovani che avran « offerte prove di valore non comune nelle scuole « elementari, di compier ivi i loro studii in ogni « eccellente pratica dell'arte . . . . . Ivi non sarebbe « d'uopo di nessun maestro, ma solo di un ben ela- « borato regolamento fatto osservare da un Preside o « Direttore di ciascuno de' tre stabilimenti: imperoc- « chè il giovane artista avrebbe solo ad inspirarsi « nelle opere de' sommi già trapassati, o de' recenti, « o vivi, o nella scuola del vero, ecc. ecc. ».

Tutto ciò va benissimo, e ci va tanto, ch'io credo poco di meglio possa consigliarsi nelle condizioni in cui l'arte oggidì trovasi fra noi. Pur qualche cosa mi pare manchi a questo progetto: vi manca il consiglio (che venuto da egregio artista sarebbe stato de' più efficaci) di preparare e condurre le scuole elementari in modo, che in esse venga seguito un metodo graduale atto a formar la mano pronta, leggiera, sicura, e che tale metodo venga insegnato da buoni maestri i quali possano farsi ottimo esempio all'alunno. Guai se dieci, se venti metodi fossero senza previo esame adottati; ne verrebbero confusioni orrende, e si radicherebbe di più, la inettitudine presente nel disegno, giacchè siamo ridotti a tal punto, che pochissimi sanno disegnare bene *a primo segno* neppure una foglia. — Il maggior numero giunge a trovar un buon insieme e un contorno giusto, a furia di cancellature e di stentate linee. — Supponiamo, p. e., che i pochi eletti chiamati da natura ad essere artisti, entrino nei tre Istituti di perfezionamento di cui parla lo Scaramuzza. — Qual frutto ne trarranno se male iniziati da una cattiva scuola elementare?

E un'altra cosa ardirei asserire mancante al bel concetto del citato Professore: vale a dire, un qualche insegnamento di metodi tecnici. — Sta bene che quando uno abbia abilità di contornare e chiaroscurare, posseda già il più solido fondamento dell'arte; ma come farà, mettiamo caso, a dipingere ad olio, se nessuno gli ha posto in mano la tavolozza; nessuno gli ha mostrato come si formino le mestiche, come si usi del pennello pregno di colore, come dello *sfumatore:* con quali metodi ed in quali casi si abbiano ad adoperare le velature? Ogni ramo dell'arte ha le sue tecniche speciali, che non si imparano se non vedendole ad eseguire dagli abili. — Stimo io a cavar dal modello in gesso una statua in marmo senza che qualcuno ci abbia insegnato come si usa lo scalpello, come la raspa, ecc.! E del pari, sfiderei il più ben disposto all'arte a farmi un bell'acquarello fresco, disinvolto, intonato, senza aver visto qualche acquarellatore provetto a valersi de' mille artifici coi quali si ottengono gli effetti dei terreni, de' cieli e delle velature su tinte contrarie! La storia dell'arte ci mette innanzi esempi a migliaia che testificano a favore di questo principio contro il quale gridano e grideranno sempre inutilmente i banditori di teoriche. Michelangelo dovendo dipingere a fresco nella Sistina, nè avendo pratica di tal dipintura, chiama da Firenze il Granacci, Giuliano Bugiardini ed altri, e li fa lavorare sotto i suoi occhi, riducendosi alla condizione di scolare finchè abbia imparato. — Canova era un cattivissimo pittore, tutti lo sanno, ma non perchè ignorasse disegno e chiaroscuro, ma perchè non avea mai voluto porsi sotto un bravo pennello ed apprendere le buone pratiche. — Thorwaldsen, plasticatore insigne, ignorava le tecniche dello scalpello; e doveva affidare ad altre mani il marmo effigiatore de' suoi modelli.

Bisognerebbe dunque aggiungere alla proposta saggissima del cav. Scaramuzza l'altra del Masini, di voler cioè, che nelle Accademie si insegnasse l'arte coll'esempio anzichè col precetto. Ma sgraziatamente vedemmo come neppure tale rimedio possa attuarsi entro a quegli stabilimenti, malgrado la miglior buona volontà degli istitutori. Laonde, per quanto si tenti di ridurle utili, non ci si trova il bandolo mai; sicchè, in fin del conto, è forza concludere che se a trovar questo bandolo non riuscirono neanco gli uomini ingegnosissimi e nell'arte innanzi assai che vollero ad ogni modo sorreggere la istituzione, ciò significa che la è così viziata nell'organismo, da non poter più continuare la vita, od almeno continuarla utilmente. Ma se l'Accademia non è in grado di giovare come centro di insegnamenti artistici, può essere ancor vantaggiosa, e di molto, all'arte, se si converta in quell'Istituto che benissimo fu adombrato dal cav. Scaramuzza; cioè diventi un museo ove, per così dire, l'artista, od esordiente o di già provetto, si vegga preparati dinanzi tutti i possibili mezzi di studio.

Vorrà dunque perdonarmi il lettore se, fatta considerazione agli scritti esaminati, e in particolare a quello dell'artista parmense, sento una certa compiacenza di avere scritto undici anni sono queste parole:

« Vorrei che (nei locali accademici) fossero aperte a « pro' degli artisti e degli amatori, sale d'anatomia, « di nudo, di plastiche, e gallerie di quadri copiose, « e scelte biblioteche di buoni libri artistici, di foto- « grafie, d'incisioni, ecc. Chi vorrebbe vietare, p. e., « che se un artista avesse nel proprio studio tre o « quattro alunni capaci, li conducesse nella sala del « nudo a fine di guidarli nello studio del modello « vivo? Quando tre o quattro maestri facessero il « medesimo, ne verrebbe eccitata l'emulazione reci- « proca a far meglio valere l'ingegno e l'abilità dei « relativi discepoli (1) ».

P. Selvatico.

(1) V. Opuscolo sopra citato, pag. 44.

POCHE PAROLE sopra uno scritto del Conte Giovanni Secco-Suardo inserito nel presente giornale, col titolo, — Pensieri sulla pittura ad encausto, ad olio, ed a tempera.

Vedi dispense di Maggio, Giugno e Agosto.

Io spero che i molti lettori del presente periodico mi invieranno un indirizzo di ringraziamento per le tapine pagine ch'io pubblicai nella *Nuova Antologia* (fasc.° di marzo 1870) sulla pittura ad olio ed a tempera presso gli antichi e moderni: me lo merito proprio un simile indirizzo, perchè furono desse l'occasione prossima al dotto ed ingegnoso lavoro accennato qui sopra (V. *Dispense* d'aprile, maggio, agosto, a. c.

Per certo, stando alle apparenze, io ci fo un pochino la parte poco invidiabile dell'accusato, perocchè il conte Suardo appuntò più volte (e senza certa misericordia) quelle mie ciancie, ora d'errore, ora di oscurità; ma in fin del conto egli è, sull'essenziale, perfettamente d'accordo con me, cioè sull'opportunità di tornar in onore il dipingere a tempera, scopo precipuo del mio scrittarello. In effetto, egli viene nelle mie stesse conclusioni, dichiarando doversi *far voti perchè questo genere di pittura quasi del tutto trascurato possa riprendere nuova energia*. Nè si contenta di sterili raccomandazioni, ma da quel valentuomo ch'egli è, e ben addentrato nelle pratiche dell'arte, consiglia le migliori tecniche da seguirsi; le quali a me paiono di tanta saviezza ed opportunità, e così limpidamente descritte, da farmi sentire il desiderio che sieno usate da quelli de' nostri pittori i quali bramano salire in fama di buoni coloristi.

Può ben figurarsi il lettore quanto mi riesca di viva compiacenza il veder l'opinione mia consona a quella d'uomo tanto autorevole in fatto d'arte, qual'è il conte Suardo, e di scorgerla tale quando, dagli scritti anteriori di lui, io dovea argomentare, prediligesse la sola pittura coi colori macinati *ad olio naturale*. Questa compiacenza che, lo confesso, va unita ad un certo orgogliuzzo, mi distoglie dal difendermi da parecchie accuse che il conte Suardo mi lancia; e ciò perchè, quando pure fossero giuste (che grazie al cielo nol sono) non risguardano parti essenziali, poi perchè sarei forzato, per confutarle, di entrare in una lunga e minuziosa polemica, la quale, se pur valesse a chiarire (come io credo) aver io piena ragione, mi darebbe poi il torto marcio, d'annoiare il lettore per questioncelle di poco rilievo; ed in questo momento!!

Ad un solo degli appunti del mio apparente avversario rispondo, o piuttosto sottopongo alla sua imparzialità una mia giustificazione. Egli muove lamento, perchè io, nel lodare il *Manuale del Ristauratore* del signor Forni, non facessi parola del suo, pubblicato in Milano nel 1866 col titolo di, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Ristauratore dei dipinti,* ecc. ecc. Egli avrebbe avuta piena ragione di tenere come scortese quel mio silenzio, se io, nel parlare del libro del Forni, avessi toccato anche di quei lavori che risguardano alcuni fra gli ufficii del ristauratore e non tutti. — Ora il citato *Manuale* del conte Suardo non si riferisce che a tre soli di tali ufficii, cioè al risarcimento delle tavole, al trasporto dei dipinti dal muro, ecc. e alla foderatura delle tele. E perchè il lettore non prendesse equivoco li indicò nel frontespizio.

Con questo non intendo dire altrimenti, che nel prefato volume non vi sieno insegnamenti preziosi ed egregiamente svolti. Anzi io son d'avviso, che chiunque voglia ben conoscere i metodi del distaccar i freschi dal muro e di foderar tavole e tele, debba servirsi specialmente di questo libro. Ma ciò non significa che tutti gli altri artificii del ristauro vi sieno trattati.

Vero è che l'autore vi aggiunse un *Ricettario*, ma è così ristretto, che si limita quasi soltanto alla formazione di vernici e di colle; laonde non può bastare di certo a chi si inizia nella pericolosa arte del ristauro. E che io non m'inganni in codesto apprezzamento, ne dà prova il Suardo medesimo, perchè nella nota da lui apposta alla pag. 18, accenna alle cause che gli impedirono *di stendere un manuale completo del ristauratore che abbracciasse tutto ciò che all'arte stessa si riferisce.* — Ed è un gran peccato ch'egli non siasi posto a simile impresa, perchè pochi, io penso, sono in grado di condurla bene come il conte Suardo. Perciò stimo di farmi interprete d'ogni amatore d'arte, esprimendo il desiderio, ch'egli, ancora vigoroso di salute com'è, dia mano a tanto lavoro, o meglio, raccolga tutto quanto gli consigliarono *il lungo studio e il grande amore.* L'occasione gli si mostra opportuna, anzi la gli si muta quasi in un debito, perchè ora ha l'obbligo di dare il massimo svolgimento agli eccellenti precetti che dettò sulla tempera nei *Pensieri* in questione. Così raggiungerà lo scopo, che non solo sieno di grande giovamento ai pittori di paese e di storia, ma eziandio a quelli di ristauro, i quali (*servatis servandis*) se hanno fra mano un dipinto antico a tempera un po' sciupato, vi fanno spesso scomparire le vecchie insigni bellezze per surrogarvi un disarmonico abbaruffarsi di colori, e, ch'è peggio, ritocchi che tramutano il carattere e lo stile dell'opera. Naturalmente, rivedendo ed ampliando parecchi punti del suo scritto, il conte Suardo toglierà, od almeno modificherà di molto un'asserzione non giusta che di certo gli uscì inavvertitamente dalla penna, ed è quella di ritenere le preparazioni a tempera buone solo per far più presto e non per ottenere maggior luce e maggior trasparenza. Tutti i buoni pratici di tal genere di pittura gli diranno il contrario, e gli aggiungeranno, che quegli il quale non ha in mira se non il tirar via di fretta, dipinge ad olio *alla prima*, e non si cura di tempere.

Padova 7 settembre 1870.

P. SELVATICO.

Pittura

Un Quadro di Lorenzo Monaco.

Per ordine del signor ministro della pubblica istruzione fu esposto a questi giorni in una sala degli Uffici un insigne quadro di Lorenzo Monaco. È il solo che porti la firma dell'autore e il nome de' committenti, che lo destinarono al gran monastero degli Angeli a Firenze. Dopo un secolo e più, fu trasmutato di costì alla badia di Cerreto presso Certaldo. La tavola era troppo grande perchè si potesse a quei tempi trasportare intera. Fu dunque spaccata in tre parti, anzi in quattro, e riconnessa alla peggio nella nuova sua sede. Ma quivi si voleva adattarvi un ciborio: onde si segò allegramente gran parte di un mirabile angioletto che suona l'organo, di cui non rimane che la sommità della testa ed un'ala. Nel Cenacolo del Vinci a Milano, per allargare la porta del refettorio i frati fecero peggio: poichè ruppero a dirittura le gambe del Salvatore, strazio che gli fu risparmiato dagli stessi Giudei sul Calvario. Onde se i Camaldolesi di Cerreto si contentarono di fracassare un angelo, si deve lodarli della lor discrezione, e averli in conto di Mecenati. Angelo più, angelo meno, ce n'è tanti nel cielo e nelle poesie de' moderni.

Lorenzo Monaco fu, come tutti sanno, contemporaneo ed amico del Beato da Fiesole, e lavorò sovente con esso negli stessi dipinti, tanto erano fratelli d'arte e di fede. L'Angelico raggiunse un più alto grado d'eccellenza nell'espressione delle sue teste: Lorenzo invece, in questo quadro, si mostrò più grandioso nella movenza delle persone, e più libero nel piegare.

Il soggetto è l'incoronazione della Vergine, tema in voga a que' tempi, e trattato quasi da tutti. Ma oltre al gruppo della Vergine e del Salvatore ci sono gli apostoli, il Battista, S. Romualdo, S. Benedetto, e non so quanti altri beati e beate. Le scene della predella, sono altrettanti quadretti di genere; così i profeti e le altre figure che ornano i due pilastri. È un vero poema co' suoi episodi: un atto di fede del buon Lorenzo, che se non gli avrà valuto il regno de' cieli, gli ha procurato una gloria imperitura sopra la terra.

Trattandosi di darlo in mano a' ristauratori prima di collocarlo nel posto d'onore che gli compete, il signor ministro volle che fosse prima esposto tal quale, ponendo un freno per questo modo alla smania di quelli che in altri tempi l'avrebbero ridipinto. Così il ristauratore a cui sarà confidato, lavorando sotto gli occhi di una Commissione speciale deputata *ad hoc*, dovrà limitarsi a dissimulare le fenditure, e tutt'al più, segnerà i contorni dell'angelo che manca, traendolo da un altro quadro analogo dello stesso pittore.

Questo capolavoro merita una commemorazione più ampia e sappiamo che il professore Gavotti sta preparandola con tutta l'intelligenza e l'amore che porta a quei primi incunaboli dell'arte italiana. Ne arricchiremo quanto prima il nostro giornale.

Il Barbarossa del prof. Amos Cassioli.

Un'altra esposizione ebbe luogo a questi giorni in una sala dell'Accademia, che non possiamo passare sotto silenzio.

Si tratta di una gran tela di Amos Cassioli, rappresentante la sconfitta del Barbarossa a Legnano. Il soggetto fu proposto, e la commissione data fino dal 1859. S'intende che Federico Barbarossa voleva dire a quel tempo, l'imperatore d'Austria che si trattava di espellere un'altra volta dai dominii non suoi.

Il Cassioli lo raffigura rovesciato dal cavallo e assalito dai cavalieri della Morte che circondano il carroccio, palladio della indipendenza italiana. Il sommario del Balbo dovette averne somministrata l'idea, non so se al pittore, o a' suoi committenti.

Il quadro rappresenta una mischia, dove i cavalli e i cavalieri, i feriti, e i morti, un poco quatriduani, occupano la maggior parte del campo. Il Barbarossa si distingue facilmente dal pelo e dal manto, ma lascia molto a desiderare quanto all'espressione e alla nobiltà dell'aspetto. Il quadro è dipinto, come dicono di maniera: nè sarebbe stato facile studiare dal vero tutte quelle movenze, che ponno esser vere, ma non tutte sembrano verosimili.

Il Cassioli ha riportato, due anni sono, uno dei premii governativi col suo quadretto, rappresentante il duca di Milano presso Lorenzo de' Medici, quadretto molto accurato, e scevro da quella taccia di negligenza che viene rimproverata al quadro di cui parliamo, il quale non può dirsi un'opera compiuta. Forse il Cassioli arieggia ad una seconda maniera, e cade nel biasimo d'Orazio:

In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte. Badi a turar bene le orecchie alle voci dei sofisti che assordano il regno della pittura, combattendo colla rabbia dei Guelfi e dei Ghibellini, chi per lo studio minuzioso del vero, chi per il fare pittoresco e sbrigliato di un'altra scuola. Vegga con quali studii si preparavano i nostri grandi prima di metter mano al pennello, e come ciò che in essi ha l'aria d'improvviso sia stato prima meditato e misurato in ogni sua parte. Il suo quadro fu troppo agramente censurato da alcuni de' nostri giornali, che si compiacciono a demolire colle facili critiche, l'opera lunga e sudata del povero artista.

Il Cassioli merita davvero questo nome d'artista e dà forse meglio a sperare col lavoro ora esposto, che a noi non lo desse col quadretto ultimamente onorato di troppe lodi e del premio conteso.

Ma a riempiere sì vasta tela, e a raffigurare un tema storico di tanta importanza si domandano più profondi studii che il mal vezzo presente non persuade ai nostri giovani artisti. Raccomandiamo al Cassioli i cartoni del Kaulbach. Pensi con qual corredo di cognizioni il gran pittore tedesco affrontasse quelle vaste epopee. E se l'esempio non lo spaventa, tanto meglio per esso e per noi. Abbiamo gran bisogno di far uscire l'arte italiana dai bassi fondi ove s'arrabbatta mezzo sommersa.

Ma prima di affrontare il regno de' venti badi se ha forze ed ali da tanto perchè non si dica di lui:

Tel brille au second rang qui s'ecclipse au premier.

Dall'Ongaro.

SCULTURA

ANCORA DEI CIMELII DEL CANOVA

Le linee che scrissi su questo giornale a proposito de' cimelii del Volta non passarono inavvertite, e diedero luogo a qualche ricerca. È noto come il Canova dovesse la sua prima educazione al nobile veneto Giovanni Falier signore di Asolo, che vistone i primi saggi, ne indovinò il genio, lo collocò presso il Torretti scultore, e al giovinetto, orbo di padre e colla madre passata a nuove nozze, commise il gruppo di Orfeo ed Euridice (1), poi gli fece dai Pisan ordinare l'Icaro (2) e la statua del Poloni pel prato della valle, indi dalla repubblica decretare 300 ducati annui (decreto 22 dicembre 1781). Indelebile fu la riconoscenza del Canova pel suo *buon padre*, come lo chiamava: ne tenea presente sempre l'immagine, ne parlava con una tenera venerazione; ma come mai non pensò perpetuar la sua gratitudine con qualche opera del suo scalpello!

Ei l'ha fatto; compiutolo a Roma, ne mandò la copia in gresso all'Accademia di Venezia, dove in fatto, confuso a molt'altri, trovasi un basso rilievo coll'iscrizione *joh. Faletro patr. ven. Ant. Canova quod ejus maxime consilio et opera statuariam excoluit pietatis et beneficior. memor.* 1808.

Il lavoro e l'iscrizione non isfuggirono al Dott. Gabriele Fantoni veneziano, che vi diede pubblicità sul giornale *La scena di Venezia*, a cui mi rivolsi per sapere dove ora si trovasse il monumento, che non avevo nè veduto nè letto come esistente in alcun luogo o museo. Perocchè il catalogo della Gipsoteca di Possagno che al n° 108 lo dà come esistente nella villa Pedrazzi, non è veritiero, nè trovasi nella chiesetta domestica in Villa d'Asolo, a cui in origine lo destinava il Canova.

Ebbene quel monumento sta in Venezia, imballato presso gli ultimi discendenti dello sventurato Marin Faliero. Forse la famiglia non si è mai trovata in grado di far collocare degnamente quella memoria del defunto genitore: il rispetto alla proprietà privata tolse che l'autorità v'intervenisse, anche quando, poco fa, ne fu avvertita: e noi volemmo qui almeno indicarlo perchè si ponga mente a non lasciarlo o vendere per avidità o deperire per noncuranza, finchè venga il tempo di rimediare all'indegna dimenticanza.

Nè le opere del Canova abbondano in Venezia. Oltre l'*Icaro*, che è una delle migliori di esso, lontana dall'accademico in cui s'ammanierò dappoi, stanno nel museo Correr (posto ora nel fondaco de' Turchi egregiamente restaurato) due cestelli di frutta, primo lavoro in pietra del Canova pel palazzo Farsetti, l'Agar in marmo, alcuni gessi e modelli e arnesi, tutti donati dallo Zoppetti: una statua nel palazzo Treves, il monumento dell'ammiraglio Emo all'arsenale, nè forse altro. Ma presso i Falier stanno molte lettere di esso: altre ne hanno i signori Francesconi, nella cui casa nel campo San Gallo morì il Canova, e che intatta conservano quella Camera. Nel palazzo ducale si venera la sua mano destra. Anche il signor Lorenzo Urbani, nella sua raccolta di autografia, annovera un venti lettere del Canova, la più parte dirette da Roma all'architetto A. Selva, dove tra il resto, con l'ingenuità che lo caratterizzava, descrive il suo viaggio da Venezia a Roma, alla mercede d'un Vetturino.

C. CANTÙ.

(1) È in pietra, e doveva porsi in una nicchia fra le arcate della riva del palazzo Pisan a San Polo, ma fu subito trovato degno d'esser posto nella sala ricca di capi d'arte, e dove poc'anzi era la famiglia di Dario ai piedi di Alessandro, di Paolo Veronese, venduta per la galleria reale di Londra.

(2) Questi stanno ancora a Villa d'Asolo.

CONSERVAZIONE DE' PUBBLICI MONUMENTI ARTISTICI

CIRCOLARE

del Ministro della Pubblica Istruzione alle Accademie e Commissioni conservatrici di Belle Arti.

Nell'intendimento di corrispondere a quanto m'è imposto dalle leggi vigenti, e per mantenere le promesse da me fatte in Parlamento a nome del Governo in seguito alle sollecitazioni che mi furono indirizzate, ho commesso alla Giunta di Belle Arti presso il Consiglio Superiore di pubblica istruzione di procedere agli studi necessari per determinare quali tra gli edifici pubblici civili o religiosi possono essere dichiarati nazionali. A ciò fui mosso altresì dal desiderio di far conoscere al paese nostro, con la maggiore possibile esattezza, la dovizia de' monumenti che formarono in ogni tempo una delle più splendide glorie della nazione e de' quali il Governo debbe rispondere ad essa.

A questo fine nel seno della Giunta Centrale di Belle Arti venne eletta una Sotto-Commissione a cui furono aggregate altre persone reputate competenti, e le fu dato incarico e facoltà di rivolgersi alle Commissioni provinciali, Conservatrici o Consultive, di Antichità e Belle Arti affine di raccogliere i dati e le notizie più particolareggiate, che possono prestar materia all'importante lavoro.

La Sotto-Commissione è formata de' seguenti individui:

Membri ordinari del Consiglio superiore di Pubblica Istruzionee della Giunta di Belle Arti.

PRATI comm. GIOVANNI.
CAVALCASELLE cav. GIO. BATTISTA.

Membri onorari della Giunta di Belle Arti.

CIPOLLA comm. ANTONIO.
MUSSINI cav. LUIGI.

Membri Aggiunti.

SCALA cav. ANDREA.
DALL'ONGARO prof. FRANCESCO.
CAVOTI prof. PIETRO.

Ad essa Sotto-Commissione fu assegnato come Segretario il Cav. ANTONIO PAVAN.

Con la mia Circolare del maggio decorso, n° 16 di posizione, Div. 2ª, è stata richiesta una nota degli edifici pubblici, i quali per arte, per antichità o per memorie storiche abbiano tale importanza da farli annoverare fra i monumenti nazionali.

Ma perchè in quella Circolare si contenevano alcune restrizioni, e perciò le risposte che ne vengono non corrispondono pienamente ai criteri stabiliti dalla Giunta Centrale di Belle Arti, nè sono sufficienti a completare l'elenco generale di cui è incaricata la Sotto-Commissione, sarà mestieri che la medesima richiegga gli schiarimenti e le aggiunte che le possono abbisognare.

Il perchè io rinnovo preghiera a cotesta Commissione che voglia essere cortese di corrispondere alle domande che le saranno indirizzate dalla Sotto-Commissione predetta, affinchè sia posta essa in grado di adempiere all'incarico affidatole.

Il Ministro

C. CORRENTI.

CARTEGGIO.

ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI DI MILANO

IN AGOSTO

Galoppa, galoppa, galoppa Ruel.
PRATI.

Gli artisti che si accingono a leggere la rassegna di una esposizione di cui fecero parte, anelano sempre di vedervi commentata l'opera loro; e povero quel critico che la passò sotto silenzio o ne scrisse con penna mal temperata. Per lo meno è una bestia che farebbe meglio tacendo. Io metto avanti un piede per non cascare, e dichiaro che se lo stendere una rivista-litania è sempre noioso e pochissimo efficace, stavolta poi volendolo nol potrei, perchè ho la carta misurata e il tempo più della carta. — Chi ha la velleità di vedersi divulgato per le stampe e non si trova per ora sulla mia lista, tenga il fiato, e si prepari a sorprendermi per un'altra volta con tali bellezze davanti a cui sia stupido o colpevole il tacere. Io intendo per oggi restarmi in confidenziale brigata e discorrerla un po' coi giovani campioni della scapigliatura artistica; tanto e tanto ai maestri due parole più o meno non tolgono nè regalano celebrità e fortuna; e se a lor giova un consiglio, oltre quello della propria esperienza, non sarà del mio certamente che sentiranno il bisogno. — Tuttavia, se mai per incidenza del discorso . . . .

Ma io divago in preamboli, e il tempo stringe. Chi resta, a rivedello. Io raccolgo le redini, balzo in sella, agito nell'aria il cappello, e do di sprone al ronzino.

Condiscepoli ed amici indivisibili, Roberto l'uno e Roberto l'altro, Fontana e Venturi figurano anche all'Esposizione nello stesso scomparto, sotto la stessa luce, *pugnando a lato* come Belisario e il tenore sul palcoscenico, onde a me non resta che confonderli in un solo amplesso e congratularmi con entrambi per il baldo portamento col quale incedono nel cammino dell'arte. Essi posseggono (qualità preziose) coscienza d'artista e diligente costanza. Venturi è rigido e secco, ma è un bel difetto in chi esordisce. La sprezzatura che precede il sapere è pericolosa. — Che esso cerchi dunque alla sua tavolozza qualche impasto più morbido, qualche rapporto più dolce, ma conservi la sua devozione al contorno, e non si stanchi, poichè gli è il buon fondamento che fa solido l'edificio. — Indi veda di accompagnare più di conserva che può lo studio del corpo con quello dell'anima, e penetri con coraggio nelle viscere del suo soggetto. — Ad esempio, l'espressione del suo *Gian Bellino* che sorprende all'inconscio Antonello il segreto della pittura ad olio, è troppo satanica, e ricorda il ghigno di Mefistofele. Così pure *Michelangelo davanti le porte del Ghiberti*, meno la bacchettina, ha l'aria di spiegare al pubblico un cartellone da circo olimpico. Comprendo benissimo che l'azione è la medesima, ma il soggetto richiedeva forse una pensata più profonda...

E qui una volta per tutte consiglio, e calorosamente, li artisti, ma più i giovani padroni dell'avvenire, a corredarsi di ampie e sode cognizioni non puramente tecniche, ma filosofiche e scientifiche — a formarsi delle teorie, ad avere uno scopo nella

vita e convergere a quello scopo la forza del loro pennello e del loro scalpello, come altri fanno della penna e della spada. Non ho spazio per dire di più, ma chi mi vuole intendere meglio, legga il pregevole volumetto dell'illustre Dall'Ongaro, *L'Arte italiana a Parigi*, a cui debbo la recente compiacenza di vedermi chiarite, sotto splendida forma, le mie idee medesime, ed a cui per conseguenza, meno poche riserve a riguardo di alcune teorie, sottoscrivo a due mani.

Fontana si è inspirato alla pietosa abnegazione dei nostri soldati, così efficacemente narrata dal De Amici ne' suoi *Bozzetti militari*. — Nel desolante ed angusto rifugio di una stamberga a San Cataldo di Sicilia, il cholera ha fatto sei orfanelle. Due soldati, cariche le braccia del loro pane di munizione, arrivano, provvidenza umana, a scongiurare per le meschine le orribili strette della fame. Un senso di sgomento indefinito tiene perplesse le povere fanciulle, a cui il caporale cerca inspirare confidenza, porgendo con mesto sorriso e dolcemente inclinato la sua offerta, già con mal repressa avidità agognata dalle più piccine. La maggiore, commossa e vergognosa, si abbraccia ad una sorella nascondendo il volto, che s'indovina gentile, e quel gruppo è un'egregia cosa. Fontana ha pensato e discusso il suo quadro — ha interrogato i suoi personaggi, e s'anche troviamo non sempre essere categoriche le risposte ottenute, nessuno si allarmi; — esso ha del margine davanti a sè, e può fidare nella rivincita. Alle qualità morali, Fontana accoppia le pittoriche, e lo provano in questo quadro il giuoco di luce trovato con novità, la robusta intonazione, la finezza di toni, e la maestria con la quale alcuni pezzi sono dipinti e disegnati, specialmente la figura della bambina sdraiata che si vede in iscorcio.

Ma se i due valenti amici di cui abbiamo parlato ci consolano di liete speranze coi loro progressi, che parole mi darà il lessico per dire del Pesenti che, ardito come un indiano Choctaw, discende la fiumana scivolando sulle *rapide* vertiginose, precipitando dalle cateratte, per comparire quasi improvviso alla foce?... Un esordiente che non lascia nulla a desiderare è quasi deplorabile. Le prospettive che ci ha regalato il Pesenti congiungono all'esattezza aritmetica delle linee, quella del colore, e tutte le gradazioni di ombra, luce e penombra vi sono calcolate con rara penetrazione.

L'amico tiene un eccellente compasso negli occhi, e se ne serve a meraviglia. Un così potente esecutore non deve più temere. Affronti nuove difficoltà, introduca la vita nelle prospettive, le sollevi da quell'aridità fotografica che stanca l'ammirazione. Tocchi le labbra della sua bella ma gelida donna col carbone infuocato del profeta. Oltre la scelta dei luoghi che possono avere per se medesimi un'eloquenza storica o poetica, si giovi della figura con più coraggio, e sfidi gli effetti. Io sto attendendo da lui grandi cose.

E a grandi cose attendo pure vedere accinti il Carcano ed il Didioni, che alle lunghe promesse poco rispondono quest'anno coi loro dipinti. Verissimi di tinta sono i due del Carcano, ma il disegno si vorrebbe più accurato, ma i temi meno banali, o quanto meno non così fatali ai nervi come quel *girovago* sciancato. — E l'*Artista* del Didioni? — Sarebbe forse per caso una allusione? A chi deve quell'*artista* d'essere così allo stremo d'abiti, d'alloggio e di amore al suo pennello? — Molto si potria discorrere su ciò, ma sarà per un'altra volta. — Intanto credo opera d'amico avvertire l'autore che stia in guardia, poichè esso è molto più bravo di così.

Ma torniamo agli osanna, poichè quando il criterio non vuole accomodarsi ai desiderii del cuore, io provo un senso di pena.

Nella sezione di scultura, che non tenne quest'anno il primato, si ammirarono tuttavia opere degne di plauso e di commento. — Io segnalerò fra tutte quella svelta figura d'adolescente che si sforza d'arrestare con l'ansiosa destra il volo incerto e scherzoso di una *farfalla* — figura leggiadramente composta e modellata da un giovane esordiente, il Donato Barcaglia. Veda anche lui di ricordarsi che quando si è mostrato di saper fare così, si è terribilmente impegnati. È un giuramento all'Ernani, e il pubblico è un Silva inesorabile. L'altra sua figura, *Il ritorno dalla caccia*, non ismentisce la di lui abilità, ma non possiede quella levatura d'ispirazione che, secondo me, è un'esigenza della scultura. Si guardi attorno il Barcaglia, e vedrà che effetto produce quella sequela di putti, di cui uno solo (quello del Barzaghi) è fortunato d'aver la mamma che pensa a lui, poichè è il solo — o quasi — che non abbia slegata e rovesciata da una spalla l'inevitabile camiciuola. La si chiamava *l'asilo infantile*, e dice più questo frizzo che un articolone di critica.

Una buona statuetta è *Il Menestrello* del Pagani, e vivace il monello del Braga, ma ne tacerò, poichè il Braga, e con lui Tabacchi, Bottinelli, Pandiani e Miglioretti fra li scultori, e fra i pittori Valaperta, Pietrasanta, Tedesco, Maccari, Bianchi Mosè, Rayper, Ricci, Steffani, Giuliano ed altri ancora, troveranno a Parma, ove spedirono le loro opere, giudice migliore che io non sia.

A Parma comparirà anche il Formis, e certo vi starà con onore; ma della numerosa e brillante sua mostra la miglior parte restò a Milano accaparrata da acquirenti di buon naso che vollero meglio d'ognuno attestare al Formis la loro approvazione, tra i quali l'Accademia stessa. Questo valente paesista non appartiene più per l'età alla scapigliatura artistica della quale m'intrattengo a preferenza — ma il pennello gli era nuovo prima del 59 — e lo trattò d'allora per molti anni a vicenda con l'ugola, tuonando dalle scene sotto spoglie auguste, che parve scambiare di gran cuore con l'umile *blouse*, ed a ragione. La sua tavolozza lo ha fatto emergere — esso ne ha cavato delle note che lo fanno sentire al di sopra di un coro numeroso. La sua maniera di dipingere è larga, succosa, lucente — i piani avanzati de' suoi quadri hanno dello splendore — disegna con sentimento, ed ha tocco spigliato e fermo. Fu accusato d'esser sempre lo stesso in ogni quadro; ma a me non pare, e basta guardare il confronto immediato del suo *villaggio arabo* con la *campagna lombarda*, che sembrano usciti da due diversi autori, e mostrano il Formis capace di modificarsi in un col vero che prende a soggetto.

Pecca anche lui come il più dei paesisti nel disegno delle macchiette, e ci si dovrebbe pensare. Dico questo specialmente al Ghisolfi, così vero nelle sue intonazioni, così vergine nella linea, e più che vergine, così primitivo nel disegno.

Così avesse il Michis fortunata la matita come la tavolozza, pura la forma è meditata come la tinta, sapiente la modellatura come il rapporto dei toni. Le sue cinque donzelle avrebbero avuto più ragione d'offrirsi a Zeuzi per modello della superba Elena, e la profonda attenzione sì bene scolpita sulla fronte e nell'occhio del grande pittor greco non potrebbe scambiarsi con una spiacevole preoccupazione. — Il soggetto essenzialmente accademico avrebbe posto a duro cimento campioni più agguerriti. — Il Michis si valga della faticosa esperienza, e s'imponga con accanita costanza di propositi di completare se stesso. — Io lo lascio coi più fervidi augurii ed accelero il cammino.

Elegante per movenza e per fattura è il paggio del Vinea, e spira una vita che diverte. Confido che sia un pronostico di maggiori imprese... e serie. E valgano queste ultime parole, virgola più o meno, per Barbaglia che ha mostrato del coraggio con quella sua *Angelica* avvinta allo scoglio, che ha parti assai pregevoli per esecuzione, ma casca in complesso nel dozzinale sia per le forme e il tipo che per la posa e il fondo, che non lasciano indovinare in essa una illustrazione d'Ariosto. Oh! la fantasia di messer Lodovico, escogitando l'Angelica, doveva intravedere qualcosa di diverso! — E, per quanto castigato e riguardoso, meno gelido dev'esser stato il *Boccaccio davanti la*

figlia di Dante Allighieri, ch'ei visitava nel di lei convento onde recarle a nome del Comune di Firenze un sussidio di 10 fiorini d'oro; la qual circostanza primaria del soggetto il Gattinoni non lasciò manco intravedere in codesta sua prima tela — alla quale appunto perchè *prima* condonerò la timidezza che la paralizza, per ricordarmi solo della pallida e sensitiva testolina di Beatrice, e delle buone qualità che il Gattinoni mostra di possedere e che farà bene a coltivare.

Quanto a Brambilla — *Les Dieux s'en vont.* — Il suo *Ecce homo* è floscio. Se la di lui fede non poteva più accendersi davanti a questo trito argomento (non so con quanto criterio impostogli) doveva ricorrere ai grandi esemplari dell'epoca religiosa e cercarvi una guida.

Mi piace meglio il suo ritratto di donna, il cui simpatico originale si vede aver meglio scossa la sua eletta fibra d'artista.

Gran potenza il vero! — Quanto più volontieri — s'io potessi ridurmelo a memoria — non reciterei un *pater noster* davanti allo stupendo ritratto del prof. Bertini che non davanti alla fredda immagine di ignota divinità! — Sdegnato forse ch'io tacessi l'anno andato de' suoi eccellenti ritratti d'uomo, Bertini mise in cornice l'amico Finzi bell'e vivo, e lo mandò in campo a combattere ed a vincere. Esso riportò il premio Principe Umberto.

Ma, premio o non premio, il ritratto è di carne, respira, e la luce che lo illumina è quella limpida del nostro cielo, non una delle tante luci di tavolozza che i pittori creano volontieri per loro comodità; soltanto è una luce alquanto parziale, giacchè si ferma con singolar compiacenza sulla testa, e scema più di quanto vorrebbe l'equità in sul restante. Che furba d'una luce! Pare un po' quella che ha servito al Faustini (come vedete, torno subito in mezzo ai colleghi) per illuminare la sua *Luigia Sanfelice* che sta per essere arrestata, dove ella (la luce) rischiara diffusamente tutta la scena, ma non si dà per intesa d'un cane che latra, e delle chiome dell'eroina, *punti neri* che campeggiano sul cinericcio dominante come altrettante macchie d'inchiostro.

Il Faustini sembrami qui caduto in qualche affettazione, e qua e là in una certa sprezzatura che danneggia. Dove avesse accentrato maggiormente il fuoco sulla figura, avrebbe migliorato, a mio credere, la delicata intonazione, come avrebbe raggiunto l'intento di suscitare meno labile impressione se si fosse studiato di personificare meglio la protagonista. Inoltre ho un dubbio che il drappello d'armati rivelato al riguardante dallo specchio, pur restando una felice astuzia pittorica, s'addica meglio ad argomenti di più leggera portata.

Ma io debbo finirla.

Non mi resta che il tempo di notare a colpi di penna, fra i principali ornamenti dell'Esposizione rimasti in Milano, prima la gran tela sulla quale il valoroso pennello del prof. Enrico Gamba venne impiegato ad illustrare il milionesimo *arrivo* d'un principe o d'una principessa, dove la immaginosa e dotta composizione — vera miniera di gruppi squisiti per gusto di linee e di movenze — non si trova abbastanza sostenuta dal chiaroscuro alquanto languido in tutto il quadro; poi la calma ed arguta *vigilia della festa* di Luigi Bianchi, plagio di soggetto trattato però con novità e tranquilla osservazione del vero che lascia desiderio di qualche arditezza maggiore — quindi parecchie tele d'Eleuterio Pagliano, ricche di molti pregi, sulla più vasta delle quali si ammira un cavallo superbo, che ha però un difetto... quello di lasciare indietro i padroni. Infine una replica dell'Induno, tutta brio di pennello e di colore, ma un tantino superficiale, ove si vede una balia più affettuosa della madre raccomandare a questa il silenzio perchè suo figlio, che è lì visibilissimo, s'è addormentato — e un paese dello Steffani, e un altro piccolo della Bisi, uno di Saporiti, parecchi di Ferrari, e via via altri ed altri ancora che potrei ripescare nella memoria, e che mando con tutti coloro che sono disgustati di me a rileggere il mio esordio, mentre io prudentemente mi eclisso, lasciandoli a meditare sui pochi periodi che trascrivo qui in calce, rubandoli al Dall'Ongaro, e precisamente dal volumetto che ho più sopra citato.

« Quando i processi fotografici stessi tentano di sorprendere « l'oggetto che riproducono in uno di quei fuggevoli lampi in « cui la vita si manifesta, è un triste spettacolo vedere l'artista « abbassarsi alla gretta riproduzione dell'oggetto esteriore.

« L'arte non è progressiva, se non per l'idea che ogni dì più « si arricchisce di nuovi elementi, e si manifesta in tutti gli atti « e i prodotti dell'uomo.

. . . .

« Avremo raggiunto una grande e desiderabile meta, se nelle « prossime esposizioni le nostre cose d'arte si distingueranno « non solo per la forma, ma per l'idea;... »

V.

DEL

PRIMO CONGRESSO ARTISTICO ITALIANO

e dell'Esposizione di Belle Arti di Parma

RICORDI E NOTE

Frattanto che si stanno preparando relazioni circostanziate intorno al primo Congresso artistico tenuto in Parma tra l'11 ed il 18 settembre, e si sta scrivendo una rivista dell'esposizione inauguratasi nell'epoca stessa che appariranno man mano nelle nostre colonne, arrechiamo questi pochi cenni sommarii per non differire oltre a dare ragguaglio di tale importante artistica solennità. Non ostante lo stato febbrile che teneva agitati gli animi con incessante impazienza di notizie circa la titanica guerra franco-germanica, e coll'ansia patriottica per l'acquisto di Roma a complemento del voto nazionale, è ben rimarchevole il poter constatare l'interesse vivissimo dei convenuti al Congresso nello assistere alle sedute a propugnarvi con tenacità di propositi l'incremento dell'arte, sostenendo alacremente la lotta delle varie opinioni divergenti nei mezzi, ma indirizzate con molto ardore ad uno scopo solo, quello cioè di accrescere lo sviluppo dell'arte nazionale.

Ciò è prova del bisogno da tutti sentito e raggiunto fortunatamente per la prima volta di discutere fra molti veramente competenti ed interessati gli argomenti più vitali che in questi ultimi anni sopratutto si erano rivelati da ogni punto della penisola col mezzo della stampa intorno alle condizioni odierne dell'arte.

Presi per base i quesiti saggiamente preparati dal Comitato esecutivo, il Congresso costituiva l'ufficio eleggendo:

Presidente: SANVITALE conte Luigi, Senatore del Regno ecc.
Vice-Presidenti: DALL'ONGARO prof. Francesco; MALDARELLI cav. Federico, prof. di pittura in Napoli.
Segretari: MARTINI cav. Pietro, segretario dell'Accad. di Parma;
CECCHINI cav. Giambattista, id. id. di Venezia;
MERLI comm. Antonio, id. id. di Genova;
BISCARRA cav. Carlo Felice, id. id. di Torino.

e ripartiva dietro proposta di quest'ultimo, adottata dopo discussione a quasi unanimità, le sezioni in quattro, assegnando a studio le seguenti materie:

1° Istituti d'arte, insegnamento, premi, attinenza delle arti belle con altri insegnamenti, ecc.:
2° Esposizioni e loro mezzi, e Società promotrici;
3° Architettura:
4° Arti industriali.

Rimandiamo il lettore per più estesi particolari sulle prime due adunanze generali del Congresso tenute il giorno 11 e 12 al ragguaglio dato dal Giornale *Il Primo Congresso Artistico Italiano*, edito in Parma per cura del cav. Pietro Martini, ne' due numeri 13 e 14, arrecando intanto per brevità le deliberazioni adottate particolarmente nelle sedute delle singole sezioni sopra descritte, riferite poscia dai relatori nelle adunanze generali dei dì 17 e 18 ed in esse votate ed approvate dal Congresso.

Uffizi delle Presidenze delle varie Sezioni.

Sezione I. *Presidente*: SCARAMUZZA prof. cav. Francesco. — *Vice-Presidenti*: DALL'ONGARO prof. Francesco; MERLI cavaliere Antonio. — *Segretari*: BIGOLA prof. cav. Lodovico; RUGGERI dott. prof. Augusto.

Sezione II. *Presidente*: MALDARELLI cavaliere prof. Federico. — *Vice-Presidenti*: MALVEZZI cav. Giuseppe; ROSSI professore Alessandro. — *Segretari*: HAYMANN cav. Giuseppe; CATTADORI avvocato Giacomo.

Sezione III. *Presidente*: NEGRIN cavaliere Antonio. — *Vice-Presidenti*: CADORIN professore Lodovico; CECCHINI cavaliere Giambattista. — *Segretari*: SCARABELLI professore Luciano; MONTECCHINI cav. Pier Luigi.

Sezione IV. *Presidente*: TORRIGIANI commendatore Pietro. — *Vice-Presidenti*: FERRARI com. Luigi; D'ANDRADE professore Alfredo. — *Segretari*: ROSCIO professor Domenico; BRUSCHI professor Domenico.

Deliberazioni della prima Sezione (*Istituti d'arte, Accademie, ecc.*):

1° Il primo Congresso artistico italiano esprime il voto che Accademie od Istituti d'arte insegnanti abbiano ad essere, ma riformati. —
Votazione. 1ª Prova — 56 contro 15 voti,
Controprova, Voti 61 favorevoli, 10 contrari.
È adottato.

2° Il primo Congresso artistico esprime il voto che l'insegnamento elementare del disegno formi parte integrale dell'insegnamento elementare comune. —
È adottato a grandissima maggioranza.

3° Il primo Congresso, ecc., esprime il voto che l'insegnamento secondario del disegno faccia parte dell'insegnamento secondario, comune, tecnico e letterario. —
È adottato a grandissima maggioranza.

4° Il primo Congresso, ecc. fa voto perchè le presenti Accademie di belle arti diventino Istituti artistici, ne' quali col corredo di larghi studi ornamentali, architettonici ed intellettuali, gli allievi di pittura e di scultura sieno condotti fino alla completa conoscenza dell'imitazione intelligente del vero. —
È adottato con voti favorevoli 60, contro 12 contrarii.

5° ..... che compiuti sifatti studi positivi il giovane sia libero di scegliersi quel maestro e quella scuola che meglio gli aggrada. —
È adottato a grandissima maggioranza.

6° ..... che sieno a mantenersi i premi alle scuole puramente elementari ed aboliti negli Istituti d'arte, ed a convertire, dopo il corso compiuto in questi studi, in pensioni che porgano ai giovani il mezzo di viaggiare anche fuori d'Italia per studiare e per ispirarsi nelle opere dell'arte antica e della moderna. —
Approvato con voti 45 favorevoli, contro 15 contrari.

7° Deferisce al secondo Congresso i quesiti riguardanti:

a) Lo studio e la conservazione de' monumenti nazionali;

b) La custodia e conservazione delle pinacoteche e relativo ordinamento, all'oggetto di farle tornare della maggior utilità possibile allo studio delle arti;

c) La fondazione di premi per le migliori illustrazioni di monumenti artistici col maggior sviluppo possibile dell'incisione, della litografia e di tutti i mezzi grafici più vantaggiosamente sperimentati, e in genere per le scritture, che potessero recare incremento alle arti belle.

La II Sezione (*Esposizioni, ecc.*) **ha deliberato:**

1° Di sollecitare dal R. Governo l'istituzione di una grande Esposizione nazionale italiana di belle arti con periodo fisso biennale da tenersi interpolatamente in una delle città o centri artistici più cospicui dell'Italia meridionale, centrale, settentrionale, con assegno annuo (per premiazioni ed acquisti) di lire 150,000, le quali sommate per biennio procurerebbero un totale contingente governativo di lire 300,000 a vantaggio dell'Esposizione nazionale;

2° Di dare maggior incremento alle Società promotrici di belle arti, ordinandole, mercè intelligenze da concertarsi colle rispettive direzioni, in modo che abbiano a succedersi una dopo l'altra, evitando l'incaglio che esse si tengano simultaneamente nell'epoca stessa, come spesso avvenne per lo passato;

3° Di instituire un sistema di circolazione delle opere d'arte, conforme alle esposizioni circolanti che sono, da assai tempo e con profitto degli artisti, in vigore nel Belgio, nella Svizzera e nel nord della Germania.

Deferisce a tal uopo alla Direzione della Società promotrice di Torino ed alla Commissione eletta dal Congresso per redigere lo schema di statuto per la detta esposizione circolante in Italia, composta dei signori Biscarra, Pastoris, D'Andrade, lo studio ulteriore del progetto medesimo dal Congresso adottato in massima a grande maggioranza, col mandato di farlo stampare, diramarlo alle varie Società Italiane cointeressate, raccoglierne in un dato periodo di tempo le osservazioni ed addivenire alla fondazione della Società appena ricevuta la formale adesione di quattro delle Società stesse per portare ad effetto questo proposito vivamente desiderato dagli artisti.

Queste deliberazioni della seconda Sezione vennero adottate ad unanimità.

La III Sezione del Congresso (*Architettura*):

Propone che lo svolgimento dello studio dell'architettura si faccia nel modo e sulle materie indicate nel rapporto della terza Sezione (se ne darà pubblicazione in seguito).

Detto studio consterebbe di cinque anni di corso, parte scientifico, parte artistico; la parte artistica raggiungerebbe nel nuovo ordinamento una estensione ed importanza assai maggiore che non sia ne' programmi attualmente esistenti.

È approvata la proposta a grandissima maggioranza.

La IV Sezione (*Arti industriali*):

Persuasa che lo studio dell'arte debba essere diffuso in vastissima scala nell'insegnamento popolare, affinchè possa giovarsene sempre più l'applicazione ad ogni maniera di industrie, come elemento precipuo della coltura e ricchezza nazionale, adotta a grandissima maggioranza la seguente formola:

— Il Congresso artistico fa voti perchè laddove esiste un istituto artistico, accolga i giovani artigiani pel primo corso del loro insegnamento. — (La relazione della quarta sezione verrà parimenti pubblicata).

Terminate le relazioni delle singole Sezioni venne solennemente pronunciato il voto che il secondo Congresso abbia ad aver luogo fra un anno in Milano in occasione della inaugurazione del monumento a Leonardo de Vinci, acquistando in tal modo una progressività storica di onoranza ai grandi Maestri italiani antichi.

Accennata la parte sostanziale dei lavori del Congresso, aggiungeremo alcuni appunti alla cronaca.

I convenuti d'ogni parte d'Italia al primo Congresso Artistico furono in numero di 190 inscritti, — fra i quali era caro scorgere molti fra i più ragguardevoli Artisti provenienti dalle varie parti d'Italia. — Regnava ne' privati ritrovi, ne' crocchi un simpatico spirito di fratellanza e sorgeva d'ogni dove una voce sola a benedire all'idea del convegno della famiglia Artistica, che stringeva e ribadiva tanti vincoli d'amicizia o rinnovati dopo i ricordi della lontana giovinezza tra i più provetti, o contratti sull'istante da persone, che da lungo tempo avevano imparato a stimarsi per fama d'opere od anche per solo carteggio.

Il bisogno di stare insieme faceva in ogni giorno successivo ripetere fraterni e numerosi banchetti, ai quali poneva termine una briosa esultanza costante, rivelata sempre con animatissimi discorsi, brindisi e poesie, e ben di spesso rallegrata dai vivaci e incisivi stornelli o rispetti del Dall'Ongaro, che sollevavano fra gli astanti *hourràs* d'applausi.

Nell'ultimo di questi ritrovi cui assistemmo, tenutosi al portone S. Lazzaro la sera del 18 settembre, l'eccellente Martini, primo motore, perno, ed anima del Congresso, ricevendo commosso le clamorose ovazioni dei colleghi riconoscenti, diceva un sonetto che mi è caro di poter qui riprodurre testualmente.

Come colui che faticosamente
A segno intende, non tentato prima,
Riconosce l'ardir, ma non s'adima,
E al suo fin giunto, ristorar si sente;
Così al vedervi, o cari, unitamente,
Per far che torni l'arte patria in cima,
Col sentimento che allieta e sublima,
Esclamo: allor che vuol, l'uomo è possente.
Non so dir, se buon genio, o caso fosse,
Che m'ispirò il pensier, che diemmi lena,
Io solamente so che amor mi mosse.
E mentre orribil nembo si scatena,
Che d'uman sangue fa le glebe rosse,
Umanità per noi si rasserena!

Ci venne riferito ancora che la sera del dì 19 ebbe

luogo a compimento di siffatti simpatici convegni un sontuoso pranzo imbandito nella gran sala del Ridotto del Teatro, offerto ai membri del Congresso dalla gentilezza del comm. Correnti, ministro della pubblica istruzione, il quale non avendo potuto intervenire per cura di Stato personalmente, ebbe ad eloquenti interpreti il degnissimo Prefetto della provincia di Parma, e l'ottimo prof. Dall'Ongaro: e si propinò con vero slancio dagli ottanta commensali riuniti all'ospitale Parma, a Milano eletta a futura sede del Congresso, a Roma capitale antica e moderna delle arti, al progresso degli studi, ai migliorati destini della nazione.

Nè tacer vuolsi delle cortesie squisite usate ai rappresentanti della Presidenza dal sullodato Prefetto della Provincia commendatore Veglio di Castelletto, dal presidente conte Luigi Sanvitale, dal Sindaco della Città di Parma, e da varii corpi della cittadinanza che vollero ai membri del Congresso aprire a frequentazione quotidiana le belle sale del Gabinetto di lettura, e dedicare una Accademia istrumentale nel Regio Istituto musicale, nel Teatro del Collegio Maria Luigia, dove una folta schiera di giovinetti educati nella musica mostrano di divenire maestri nell'arte dietro le tracce di valentissimi insegnanti; ed una rappresentazione della Società Filodrammatica degli Operai di Parma, ove una delle gemme goldoniane, *Il Ventaglio*, venne con brio e sapere non comune ottimamente interpretata.

I membri del Congresso furono altresì invitati all'inaugurazione dell'Esposizione Industriale Parmense, la quale mostra in varii rami quanto elemento di ricchezza saviamente coltivato in questa ubertosa provincia possa essere fonte di produzione efficacissima per il rassodamento del benessere avvenire dello Stato.

L'Esposizione di Belle Arti si aperse il dì stesso della inaugurazione della Statua al Correggio, elaborato lavoro del parmense Prof. Ferrarini, e nell'ora medesima che aveva principio il Congresso ne' locali attinenti al maggiore Teatro di Parma. Essa annovera circa mille capi d'arte nei quali è abbastanza degnamente rappresentato l'odierno stato dell'Arte italiana.

Il Congresso di Parma rimarrà per gli intervenuti una gradevolissima e cara reminiscenza, perchè scaturita da vera effusione d'affetti, e avvalorata da rinnovata contemplazione delle portentose e divine creazioni del Correggio, il pittore delle grazie, e lascia in tutti la speranza che i lavori fatti con molta alacrità, mercè l'affidamento dato dal Prefetto che inaugurava le sedute in nome del Ministro della pubblica Istruzione, possano essere apprezzati e produrre non tardi frutti, forieri dell'indirizzo di un nuovo ordinamento in pro delle Arti Belle, tanto desiderato dai cultori di esse, e reclamato dai tempi.

C. F. Biscarra.

Storia dell'Arte

PITTURA ANTICA

Il signor Cesare Bernasconi di Verona, il quale già da tempo va pubblicando diligenti memorie sulle arti e sugli artisti della sua patria dava alle stampe non ha molto alcuni *Cenni intorno la vita e le opere di Iacopo Bellini pittore veneziano del secolo XV.* A questa recente pubblicazione forniva argomento l'acquisto che avea fatto il museo di Verona di un crocifisso grande al vero, dipinto a tempra sovra tela, segnato coll'epigrafe:

OPVS JACOBI BELLINI

Questo crocifisso il Bernasconi lo descrive siccome *campeggiante sovra un fondo di azzurro oltremare, in cui il legno della croce, il teschio, il terreno sono condotti con verità e con massima diligenza. Le pieghe del velo a mezzo il corpo sono affatto giottesche, e persona dottissima nell'arte disse che l'impressione da lei avuta al primo scorgere quel dipinto fu di vedervi un'opera di Giotto*, ma condotta con un fare *più largo* e indicante un ingegno *più avanzato nell'arte.*

Noi pure osservammo, anni sono, quel dipinto (alto piedi 8×4) e ci soffermavano a rilevarne quasi con sorpresa la maniera secca e il poco esatto disegno, mentre ci movevano ad ammirazione l'espressione nel volto del paziente e la cura singolare con cui sono lavorate le carni e toccati gli accessorii.

Il biografo di Giacomo Bellino non seppe tuttavia dirci del suo lodato nulla più di quel poco che ne lasciarono Vasari, Zanetti, Ridolfi ed altri precedenti scrittori, e non ricorda altri di lui dipinti oltre a quelli enumerati dagli scrittori medesimi. Per tal modo egli non fa parola della più bella e veramente insigne pittura del Bellino che noi vedemmo e di cui pochi anni sono abbiamo promosso il ripulimento. Conservasi questa in Lovere, terra del bergamasco, nel palazzo Tadini, ed è l'unica vera preziosità di quella Pinacoteca. È una tavola della dimensione di metri $0,98 \times 0,58$, dipinta a tempera colla rappresentazione della Madonna che tiene in grembo un bambino, con aureole dorate, e in cui l'impasto delle carni, la vivacità delle tinte, la nobiltà dell'espressione, tutto è sublime e rivela nel Bellino un egregio pittore inspirato ed educato ai più belli esemplari della risorgente scuola toscana!

C'incresce, ma noi non abbiamo veduta altra pittura che possa attribuirsi a Giacomo Bellino oltre questa tempera, il Cristo di Verona e il libro *bombasino* di cui diremo or ora. Il Bernasconi rammenta *certo dipinto con iscrizione citato dal Lanzi* e posseduto da un signor Sasso; ma questo dipinto (mill. $0,79 + 0,55$) che sta ora in Venezia nella pubblica Pinacoteca a santa Maria della Carità, coll'iscrizione: OPUS JACOBI BELLINI VENETI non sul quadro ma in sulla cornice e in lettere che non sembrano gran fatto antiche, è cosa cotanto mediocre da non credersi così di leggieri fattura di un tale ingegno.

Bellissima e peregrina cosa era invece il *libro di carta bombasina*, ossia la raccolta di studii di architettura e prospettiva *con istorie condotti con amore e diligenza, con ricche composizioni, con gruppi armonicamente distribuiti, con bello, dignitoso e talora sublime carattere di figure*, che al principio del secolo corrente possedeva in Venezia un padre gesuita Girolamo Mantovani morto nel 1817. Fa meraviglia che il Bernasconi non abbia mai veduto questo tanto rinomato cimelio che fino a pochi anni era a tutti ostensibile in Venezia, e scriva che

non si sa dove esso esista, mentre troppo è noto che gli eredi del gesuita lo vendevano nel 1855 per poca somma al Museo Britannico. Il Mantovani lo aveva avuto dal succennato Giovan Maria Sasso pittore veneto che mai nulla dipinse, e il Sasso, dalle spoglie della galleria di un ignorante patrizio. Fu descritto ed assai lodato dal celebre Rumhor.

Nel resto il Bernasconi accenna alle poche altre pitture che vengono attribuite al vecchio Bellino e che perirono o che si ignora ove sieno andate a finire. Noi ad esse ne aggiungeremo due ricordate dal *Sansovino* nella *Descrizione di Venezia*, cioè una *cappella sotto al parco dalla sinistra parte della chiesa dei santi Giovanni e Paolo in quella città*, ed ivi pure la *Pala dell'altare all'albergo della scuola di san Giovanni evangelista*. Anch'esse oggidì più non si rinvengono.

Se lo scrittore veronese avesse conosciuto il testamento di Gentile Bellino, figlio di Giacomo, da noi pubblicato alcuni anni sono, avrebbe veduto nominato in esso il libro di *carta bombasina*, cui il testatore appella *librum designamentorum quod fuit quondam patris nostris*, e lo lega al fratello Giovanni Bellino a patto che questi abbia a compiere l'opera *da Gentile già incomincinciata nella scuola di S. Marco in Venezia*. Quest'opera è la gran tela (metri 6, 10 × 14, 13) colla predicazione di san Marco in Alessandria, che ora forma uno dei più pregevoli ornamenti della Pinacoteca di Brera di Milano nella sezione delle pitture antiche.

Il fatto che Gentile possedeva e conservava con tanto interesse il libro dei disegni del padre e lo trasmetteva condizionatamente al fratello, e le stesse espressioni precettive del testamento, ci portano a credere che Gentile fosse nato prima di Giovanni, e quindi in ciò non possiamo accettare l'opinione del Bernasconi, il quale citando anche Zanetti e Rosini, crede Giovanni seniore a Gentile ed assegna la nascita di Giacomo Bellino loro padre al 1426. Ma chi non sa quanto sia difficile la ricerca del vero nel buio dei secoli!

MICHELE CAFFI.

TAVOLE
della presente Dispensa

EDOARDO PEROTTI

Ritratto ad acquaforte di LUIGI CROSIO, *da Torino.*

Una salma in camposanto, una memoria negli amici, un nome illustre nell'arte — ecco ciò che rimane di Edoardo Perotti.

O tu che lo amavi come un fratello, ed ora, coll'angoscia nell'anima, ne incidesti le sembianze, ricevi la gratitudine di quanti lo conobbero.

E ancora ci sembra un sogno. Ancora ci sembra vederlo nel pittoresco suo costume casalingo, nella sua stanza di studio — una grande stanza piena di cose, fatta veramente per dimenticarvi un poco la malaria del mondo, le sciocchezze degli uomini, le sciagure della vita — stanza da solitario e da operaio del bello. Ancora lo rivediamo nelle brevi soste del suo lavoro, seduto presso al cavalletto, fumando la inseparabile sua pipa di schiuma, lieto e tranquillo; ne sentiamo ancora la parola ferma e concisa, talvolta un po' mordace, spesso arguta e brillante; perchè anch'egli era di questo avviso, che poche cose, ben poche cose della terra vogliono esser prese sul serio, e che dappertutto sghignazza l'immensa maschera della commedia umana, e che dappertutto, all'ironia, bisognerebbe rispondere coll'ironia...

Povero Perotti!... E la tua vita fu austera, e i tuoi grandi amori furono i campi, le selve, i torrenti e le montagne. E tu sei caduto, povero Perotti! come il fortissimo abete delle alpi, quando all'improvviso lo spezza, lo schianta la saetta. Sei caduto — sparisti. Sparisti nelle oscure profondità della calma che non finisce. Ora sei l'essere che più non teme. Ora sei invidiabile

Addio dunque, povero amico.

NELL'ULTIMO GIORNO

Acquaforte incompiuta di EDOARDO PEROTTI, *da Torino.*

Agli otto dello scorso agosto, nel pomeriggio, il Perotti cominciò a tracciare questi leggieri profili. Egli voleva dare all'*Arte in Italia* una nuova sua pagina di poesia campestre, voleva dare l'acquaforte del suo quadro *Rive della Dora*, che molti fra i nostri lettori hanno visto nella passata esposizione di Torino.

Scoccarono le cinque. A traverso il bianco trasparente la luce affievoliva. Egli depose la punta d'acciaio e disse: « A domani ».

Domani, o artista! domani non più il lavoro, non più l'idea, non più la creazione — domani la morte. Domani — nel mattino — la tetra novella volerà di bocca in bocca, domani accorreranno gli amici, e ti vedranno disteso immobilmente sul funebre letto — ti vedranno pallido, mutato in volto, misera ombra di ciò che fosti.

Conoscete voi i giorni dei dolorosi presagi? Vi sovviene di qualche autunnale passeggiata per luoghi tristi, sotto un cielo freddo e nebuloso, col cuore innondato di fosca malinconia?... Ebbene — in questi ultimi segni lasciati dal Perotti, in questa larva di acquaforte, noi sentiamo l'impressione di quei presagi, noi troviamo l'incùbo di quella malinconia. Forse sarà una nostra fralezza, e a molti anche sembrerà strana codesta pubblicazione. Ma gli amici del Perotti e dell'arte non la penseranno così. Ogni cosa interrotta dalla morte rimane augusta e quasi sacra; — le cose dell'arte fra tutte.

IN RIVA DEL MEDITERRANEO

Disegno di PAOLO RICCARDI, *da Milano.*

Incisione su legno di GIUSEPPE SALVIONI, *da Milano.*

Vivono soli. Vivono in mezzo a queste due immensità vertiginose: il cielo ed il mare. Vivono la vita strana dei flutti e dei venti — del sereno e delle tempeste.

Hanno d'attorno le minaccie degli elementi — hanno dentro di sè la sicurezza del volersi bene. Sono poveri — la loro casa è la barca, la loro patria è la spiaggia.

Ora la bruna famigliuola riposa. La pesca cominciò avanti l'alba, quando ancor la marina era una livida nebbia e l'oriente una incerta striscia vermiglia. Ora è meriggio — la bruna famigliuola riposa.

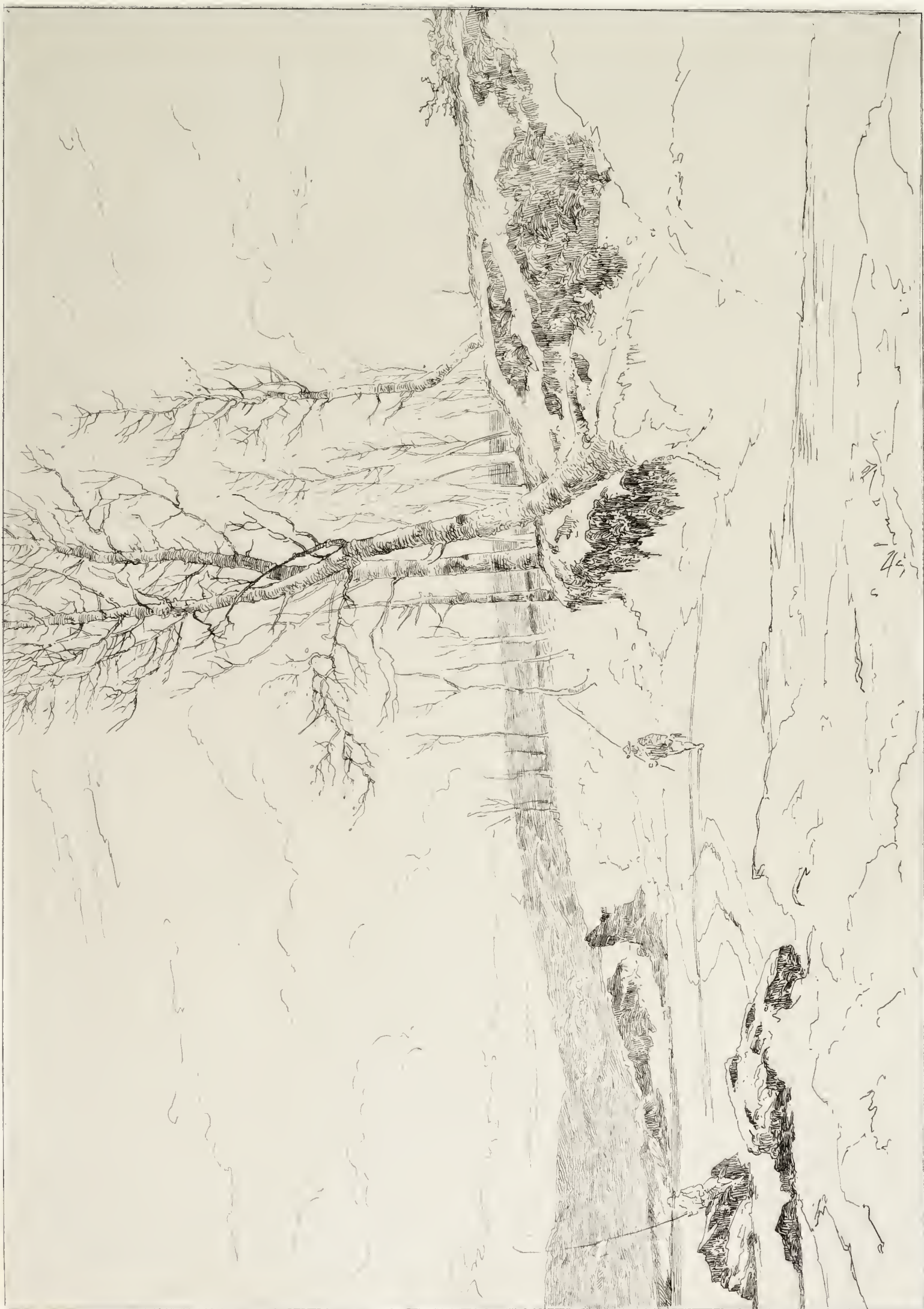
Forza e colore, poesia ed eleganza — queste ricchezze, il Riccardi le profonde da lunghi anni ne' suoi acquerelli e ne' suoi disegni. Dal nome suo e da quello di Francesco Gonin troviamo firmate le illustrazioni di un libro immortale: *I Promessi sposi*. Fu questo, per l'Italia, il primo libro che uscisse illustrato col nuovo sistema zilografico inventato da Berwich nel 1771.

Ed ora, il motto *viribus unitis* anche una volta si è fatto valere. Matita e bulino — l'accordo riuscì egregiamente. L'idillio marino disegnato dal Riccardi non poteva incontrare più robusto e diligente interprete che il Salvioni.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.
Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

NELL'ULTIMO GIORNO

Paolo Riccardi *dis.* G. Salvioni *incise*

IN RIVA DEL MEDITERRANEO

L'ARTE IN ITALIA

ESTETICA

LEONARDO DA VINCI E LA FILOSOFIA DELL'ARTE

In quello splendido periodo della coltura italiana che si stende dalla metà del 400 alla metà del 500, si leva a sorprendente altezza il genio di Leonardo da Vinci, uomo maraviglioso in tempi di grandi ingegni e di avvenimenti straordinari; imperocchè l'età nella quale fu inventata la stampa, scoperta l'America, combattuta vittoriosamente la filosofia scolastica, promossa da un precursore italiano la riforma religiosa, e ristorato lo studio della classica antichità, fu eziandio quella in cui vissero Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Macchiavelli e Ariosto; epoca fortunata pel mondo, unica per l'Italia, ove la natura sembrò riunire con intenzione il meglio delle sue forze per indirizzarle simultaneamente alla massima esplicazione del genio e al conseguimento della più alta coltura.

In questa schiera di uomini grandi Leonardo è principe certamente, se si considera la varietà e l'armonia delle sue facoltà, la potenza della sua inventiva, l'estensione e la profondità delle sue cognizioni. Imperocchè Ariosto non ha pari nella poesia, Raffaello nella pittura, Macchiavelli nella storia e nella scienza politica; Michelangelo sorprende per la sua molteplice grandezza nei rami diversi delle arti e delle industrie, della matematica e delle lettere; egli è scultore, pittore, architetto, poeta, meccanico e ingegnere; la sua mente è filosofica, ma egli non è, come il Vinci, fisico e idraulico, geologo e botanico, non è astronomo e metafisico. Non precede Bacone nell'insegnamento del metodo sperimentale, e Galileo nel retto uso degli esperimenti. Leonardo stampa un'orma del suo intelletto in tutte le parti dello scibile; il suo cervello è un mondo, o piuttosto la sua mente è l'immagine più compiuta che sia mai stata della potenza creatrice.

Senonchè io credo di dovere andare incontro a una osservazione del lettore riconoscendo che dinanzi a simili ingegni è più facile abbandonarsi all' entusiasmo che frenarlo, e che la riflessione e l'analisi sono sempre più proficue dei panegirici.

Pigliamo adunque il filo del nostro studio dai fatti e dalla biografia, e come il genio del Vinci è universale e troppo presumerebbe chi scrive questi cenni, se volesse considerarlo sotto tutti i suoi aspetti, limitiamo il campo delle nostre osservazioni; ricerchiamo particolarmente le attinenze che collegano la vita e le opere di questo grand'uomo con la filosofia dell'arte. Forse ci confermeremo nella convinzione che se l'arte arriva

al suo apice, mediante il perfezionamento graduato delle sue tradizioni e de' suoi precetti e con l'aiuto del genio, essa per altro deve moltissimo agl'influssi del sapere, e somiglia una pianta che si sviluppa non solo pei materiali nutritivi tratti da un suolo ubertoso e per la bontà primitiva delle sue radici, ma cresce eziandio sana e robusta per l'atmosfera in cui respira e la luce che l'attrae e la colora.

Medesimamente io mi persuado, continuando in questa similitudine, che lo scambio dei fluidi il quale avviene fra le piante e gli animali per mezzo della loro respirazione in un'aria comune, accada eziandio fra le arti, le lettere e la filosofia, e più generalmente fra le arti e le altre forme dell'attività umana nell'ambiente comune della civiltà e delle relazioni sociali. Di guisa che per comprendere, e più ancora, per ridestare l'arte e il genio artistico, per intendere e risuscitare il loro prestigio, lo sviluppo e influsso loro, converrebbe ricomporre in idea e in fatto tutte coteste attinenze.

I.

Il breve spazio di cui dispongo e l'importanza particolare del soggetto non mi permettono di trattenermi pur di volo, sopra coteste generalità, e molto meno sulle condizioni geografiche e climatologiche nelle quali si svolse l'arte italiana della rinascenza.

Ripetiamo soltanto l'osservazione ridetta molte volte dal Vasari sino al Gioberti, che nei toscani si verifica facilmente un'armonia di facoltà intellettive, per la quale si rendono abili ad ogni sorta di studii e lavori, e che quando tale proporzionalità si avvera in un uomo di genio, egli non di rado supera per la sua universalità i suoi pari d'altre provincie e paesi. E per dire il vero, il complesso armonico di attitudini che si mostrò fino dalla sua prima gioventù in Leonardo da Vinci nato presso Empoli nel 1452, e si continuò in lui fino alla fine, tiene del sorprendente. Nella sua effigie, dipinta di sua mano noi possiamo ammirare ad un tempo un capo d'opera della natura e un capolavoro dell'arte, modello e copia d'uguale compitezza; nella classica regolarità di quei lineamenti, nel sereno e nella profondità di quello sguardo si manifesta l'armonia stupenda delle facoltà interiori, si riassume la bellezza del corpo non lodata mai abbastanza, secondo le parole del Vasari (1). Tu non puoi guardare quel ritratto senza ricordare anche quello nel quale il celebre biografo dei pittori ha descritto le qualità morali del Vinci, e il loro riverbero nei pregi esteriori della sua persona: ti ricorre alla mente l'*animo grandissimo e in ogni azione generosissimo, la piacevole conversazione che tirava a sè gli animi delle genti*, *mentre l'aria sua rasserenava ogni animo mesto: la forza capace di ritenere ogni violenta furia e di torcere con la mano destra un ferro da cavallo, la grazia più che infinita in ogni sua azione,* la destrezza che lo rendeva abile a qualunque difficile od elegante movimento, la potenza *terribile di dimostrazione* accordata con l'*intelletto,* la *memoria e il disegno,* in guisa che con i *ragionamenti vinceva, e con le ragioni confondeva ogni gagliardo ingegno;* l'affetto vario, ampio, universale come l'intelligenza; la volontà consapevole della legge del dovere e delle norme severe della sapienza, al pari di quella di uno stoico (1); infine il sentimento della perfezione così profondo nelle cose dell'arte che non si sarebbero potute esprimer mai colle mani, tanto erano sottili e meravigliose le difficoltà che si formava nell'idea.

Nè tutte queste doti di cui il Vasari e gli altri biografi parlano con tanta ammirazione, sono il risultato di conghietture e di giudizii dettati dall'entusiasmo, ma si accompagnano cosi bene con le sue azioni e colle sue opere, che queste non possono spiegarsi senza di quelle. Percorriamo rapidamente le fasi successive della sua vita, e le vedremo apparire, crescere, spandersi, ritornare in sè ed unificarsi nelle idee filosofiche in guisa da signoreggiare lo spirito de' suoi tempi e tutta l'arte della rinascenza.

La vita del Vinci può effettivamente dividersi in cinque periodi, dei quali il primo va dal 1452, anno della sua nascita, al 1482, epoca probabile in cui comincia il suo primo soggiorno in Milano e comprende, colla sua prima dimora in Firenze, i suoi studi sotto il Verrocchio e i suoi primi lavori; il secondo abbraccia gli anni da lui passati alla Corte di Lodovico Sforza sino al 1499 e alla 1ª conquista francese del Ducato di Milano; il terzo si stende da questa data al 1506, e riguarda il suo secondo soggiorno nella capitale della Toscana, i lavori da lui eseguiti mentre stava ai servigii della signoria fiorentina, e un viaggio intrapreso nelle Romagne come ingegnere capo del duca Valentino. Il quarto comincia al 1507, anno in cui, fatto pittore di Luigi XII, ritorna a Milano e vi rimane quasi sempre fino al 1516 salvo un brevissimo soggiorno a Roma. Finalmente il quinto si compone dei brevi anni che dal 1516 al 1519 terminarono in Francia la sua carriera.

Ciascuno di questi periodi ha il suo carattere e la sua importanza propria nello sviluppo del genio e dell'attività di Leonardo. Nel primo si formano e manifestano le sue facoltà, se ne palesa la varietà e la forza, l'ampiezza e l'unità; egli ne mostra prima dell'età di trenta anni la piena coscienza, nella sua famosa lettera al duca di Milano, e cerca per esercitarle un campo appropriato ed ospitale. Nel secondo le sue attitudini spiegano al massimo grado la loro fecondità. È il tempo de' suoi capi d'opera più maravigliosi nella pittura e nella scoltura, de' suoi progetti più grandiosi e delle sue più varie e numerose scoperte. Il Vinci è nel fiore dell'età, delle forze e dell'intelligenza. La sua potenza creatrice produce la bellezza e la perfezione in tutte le forme; scopre il vero in tutti gli ordini, lo applica in

(1) Oltre al ritratto famoso della galleria di Firenze di cui si discorre in questo articolo ne esiste un altro a matita ugualmente di sua mano nella raccolta di disegni della libreria del Re in Torino.

(1) Sono espresse in un celebre suo sonetto in cui con verità pari alla concisione sono scolpite le relazioni supreme fra la ragione e la volontà, il volere, fra il sapere, il potere e il dovere.

tutte le sfere. Colla stessa mano che forma il disegno per la cupola del Duomo di Milano, che dipinge il Cenacolo, e modella la statua equestre di Francesco Sforza, egli scrive i precetti della pittura, compone libri d'idraulica, di meccanica, di anatomia; scrive d'ottica, di botanica, di geologia, d'astronomia, di fisica e di filosofia generale: lo stesso uomo che fa ritratti e quadretti, che dirige giuochi e feste pel duca e la sua corte, stampando un'orma del genio artistico anche in effimere e capricciose creazioni, conduce le acque del canale della Martesana dall'Adda a Milano, importante lavoro iniziato prima di lui, ma certamente da lui proseguito e compiuto. Amato dal principe, onorato in corte, fondatore di un'accademia di scienze e di arti, maestro venerato di una schiera numerosa di valenti artefici, il Vinci è in questo tempo il personaggio più importante e l'idolo di Milano. Il suo influsso si comunica o si associa a quello di altri dotti. Egli orna de'suoi disegni il libro matematico *della divina proporzione* di Luca Paciolo da borgo S. Sepolcro, l'opera di Marc'Antonio Della-Torre sull'anatomia umana, e quella che Franchino Gasforio componeva verso la stessa epoca sulla musica; rappresenta le varie posizioni dell'uomo nella scherma, e ne compone una raccolta di disegni pel Borro. È questa insomma la parte più bella e felice della sua vita, il tempo della sua maggior gloria e influenza.

Il terzo periodo è segnato da un avvenimento di una importanza capitale per l'arte e contiene l'apice della sua carriera.

Leonardo divenuto celebre in Italia e fuori, è chiamato dalla signoria fiorentina a concorrere con Michelangelo alla decorazione della gran sala del palazzo governativo, e la maestria da esso spiegata in quel famoso duello artistico circonda di novello splendore il suo nome, procura all'arte un capo d'opera di più, e apre agli artisti un nuovo campo di studii e di progressi.

Nella quarta fase della sua esistenza egli ripiglia a Milano la direzione di opere idrauliche importanti, tratta ancora il pennello, ed arricchisce il numero già ragguardevole delle sue opere, con parecchi stupendi ritratti; la sua mano feconda profonde ancora sulla carta con mirabile perfezione di forme e precision di parole, le invenzioni relative a tutte le scienze fisiche e matematiche, alle industrie civili e militari, e alle arti plastiche; ma oramai il disegno, la meditazione e lo scrivere diventano le sue predilette occupazioni; cosicchè aggravato dall'età e dalle molteplici fatiche, passa in Francia più che sessantenne, non tanto per accrescere il numero delle sue opere, quanto per portare al di là dei monti co'suoi insegnamenti l'influsso della rinascenza e del genio d'Italia.

II.

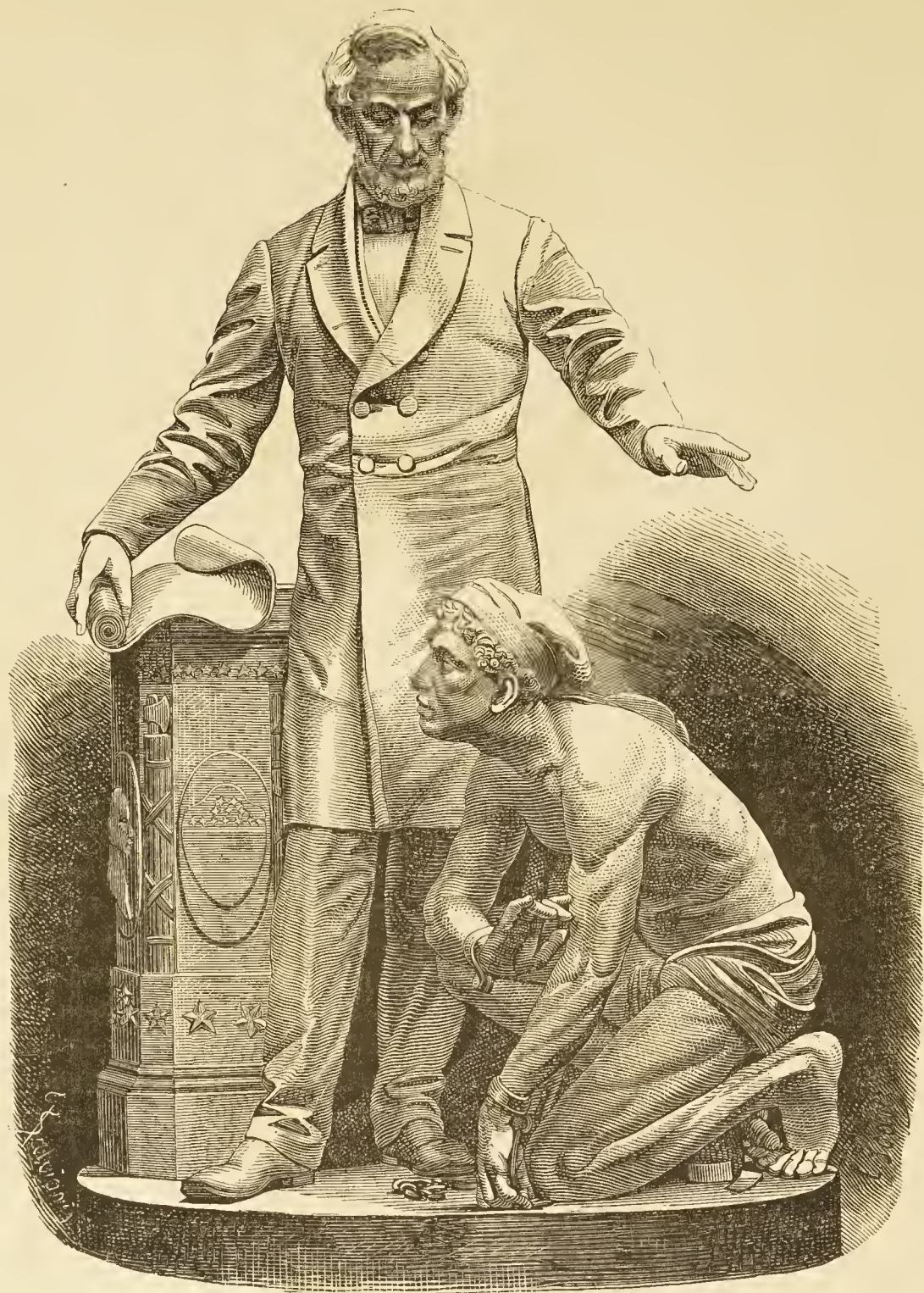
Dovendoci contentare di questi cenni generali sull'insieme della vita di Leonardo, ricerchiamo almeno con qualche maggiore particolarità la manifestazione successiva e crescente del suo straordinario ingegno nella pittura. Vediamo come si formi e s'innalzi nelle sue opere l'intelligenza e la pratica dell'arte, come nella sua mente si concepisca e ne' suoi scritti si esprima la scienza che ne scopre e coordina i principii.

Chi non ha letto nel Vasari di che sgomento fu preso il Verrocchio al vedersi superato dal proprio discepolo in uno de' suoi primi saggi nell'arte? L'angelo dipinto dal Vinci in una tavola che si conserva ancora nella galleria delle Belle Arti di Firenze fu causa che quel celebre maestro non volesse più dipingere. L'effetto prodotto dalla famosa rotella, in cui Leonardo figurò un mostro che spaventò suo padre, e la Medusa eseguita più tardi con pari illusione dei riguardanti; il cartone dipinto in cui rappresentò Adamo ed Eva che peccano nel Paradiso terrestre; la finitezza squisita di questo quadro e dell'altro in cui accanto a una madonna figurò una caraffa con la rugiada prodotta dal freddo dell'acqua sul vetro con tanta verità che il Vasari la chiama *più viva della vivezza;* il disegno di un Nettuno che scorre sulle onde commosse del mare in un cocchio tratto da cavalli marini e circondato dai venti, dalle foche, dai tritoni ed altre divinità sarebbero inutili a ricordarsi pel nostro scopo se già non ci mostrassero, anche nei limiti della sola pittura, una varietà d'ingegno che tende a farsi universale, abbracciando tutti i soggetti e tutti i generi, una osservazione che ricerca e ritrae i più minuti particolari della natura, e un'immaginazione che ora si diletta del fantastico e del mostruoso, ora rivolgendosi a scopo più alto rappresenta i miti religiosi dei popoli e le origini bibliche dell'umanità in modo conforme all'alto spirito della rinascenza.

Perciò stesso è tutt'altro che inutile l'osservare la sua consuetudine, già fin d'allora contratta, di portar sempre seco un libro di ricordi in cui veniva con pronti tratti notando o ritraendo le linee, le forme, i volti che più lo colpivano; e a questo riguardo merita particolare attenzione la specie di passione ch'egli metteva a conoscere i volti singolarmente brutti e difformi, e gli effetti dei movimenti esagerati e strani della faccia; studio che egli spinse al punto di convitare parecchi villani al fine di vederli nell'allegrezza del bere e per la mattezza delle novelle a loro raccontе, smascellar dalle risa. Erano questi tutt'altro che giuochi e leggerezze; erano belli e buoni esperimenti del pittore filosofo che voleva conoscere profondamente le possibili variazioni del volto umano e della fisionomia in tutti i tipi, in quelli che si attengono al bello, come in quelli che appartengono al brutto, nei termini estremi della stravaganza e della mostruosità, come nelle forme consuete di un disegno sensibilmente normale, e nelle linee perfette della bellezza. In quanto a me sono del parere dell'egregio prof. Cavotti, col quale ho discorso di questo argomento, non credo che fra i disegni di Leonardo a noi pervenuti, quelli i quali si riferiscono al genere di figure strane di cui parlo, siano semplici caricature, ma una raccolta di studii in cui si ravvisa una vera base scientifica, una ricerca seria e razionale delle possibili deviazioni della natura dal tipo medio e normale.

(continua). Luigi Ferri.

Scultura

SCULTORI AMERICANI A FIRENZE

LINCOLN

Chi esce di Porta Romana e prende la dolce china che mette al Poggio imperiale, fatti un cento passi, vede un'apertura a sinistra che lo invita a volgersi a quella parte.

È come una nuova città che sorge di giorno in giorno come per incanto, e appena sorta, si abbellisce di giardini fioriti, si popola di abitanti, formicola di un nuovo mondo.

È infatti una colonia del nuovo mondo che ha piantate costì le sue tende. Quelle bianche case, circondate da sempreverdi, serbano le linee e le sagome fiorentine, ma nel medesimo tempo obbediscono agli usi ed ai bisogni moderni: è l'architettura italiana sposata all'agiatezza anglo-sassone. È una nuova America che sorge in Italia, assai più presto e con più prosperi fati, che non sorgesse la nuova Roma, sulle vergini sponde del *Rio blanco* nell'America meridionale.

Gli Americani che vengono a stabilirsi in Italia, non sono per lo più nè banchieri, nè industriali: sono gente innamorata del sole italiano, dilettanti delle arti belle e della vita molle e indolente del vecchio mondo. Vengono a vedere gli spettacoli sacri e profani di cui si nutre la razza greco-latina, aprono tutti i sensi a queste cose vecchie che sono nuove per essi, e così si prepara via via quello scambio fecondo di sentimenti e d'idee che gioverà a lungo andare si agli uni che agli altri.

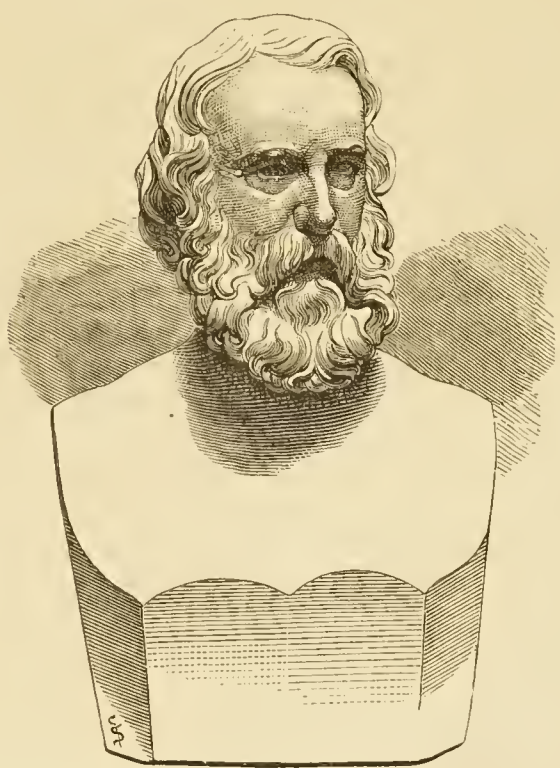
Gli Stati Uniti che posseggono la ricchezza e la libertà, aspirano naturalmente alle divine emozioni

dell'arte, che completano l'uomo. Essi non aspettano che l'albero sacro germogli da sè sul loro terreno; vogliono trapiantarlo già adulto, per goderne più presto la fragranza de' fiori e la dolcezza de' frutti. Questo fanno o trasportando in America quanto più possono de' nostri marmi, de' nostri quadri, delle opere nostre già fatte; oppure mandando qui i loro giovani meglio dotati dalla natura, ad ispirarsi ai nostri monumenti e ad imitare i dipinti e le sculture più celebri dei nostri antichi. Napoli, Roma, Venezia, Firenze offrono a questi industri pellegrini dell'arte un opportuno soggiorno. La grande fonderia di Monaco, nella Baviera, è piena di statue colossali i cui modelli furono lavorati fra noi, e spediti colà per essere fusi in bronzo e mandati a decorare le varie città dell'Unione. I nostri scultori italiani lavorarono anch'essi per l'America, ma le commissioni divengono più rare per essi, quanto più gli scultori indigeni qui stabiliti s'ingegnano di soddisfare agli ordini che ricevono. È notabile però che gli artisti d'America non pensano punto a ripatriare. Preferiscono di fabbricare qui le loro ville e i loro studii, sia per aver sempre sotto gli occhi i grandi esemplari dell'arte antica e moderna, sì per giovarsi a patti migliori dei nostri modellatori, sbozzatori e pulitori avvezzi a trattare il marmo con quella maestria che è figlia in gran parte della tradizione e dell'abitudine. Un artista americano si circonda per lo più di valenti operai fiorentini, lombardi o romani, che danno la prima e sovente l'ultima mano ai lavori stranieri, contenti di associare l'opera modesta ed anonima per una mercede discreta e sicura.

Noi non applicheremo a codesta associazione l'emistichio famoso: *Sic vos non vobis.* Primo pregio d'ogni opera d'arte è l'idea. Tanto peggio per noi, se non ci siamo educati abbastanza per incarnare i concetti nostri, anzichè dare forma ed affetto agli altrui. Quando i nostri giovani artisti avranno appreso a pensare prima di por mano al pennello, allo scarpello, alla sesta, i patti di associazione saranno più larghi e più equi, all'accademia sterile succederà la vecchia bottega feconda, e l'America manderà i suoi giovani ad apprendere l'arte fra noi, anzichè i loro artisti già fatti ad accaparrare i nostri scalpellini a proprio profitto. Fino a quel tempo, che speriamo vicino, noi diamo volontieri il benvenuto agli scultori d'America, e auguriamo loro occasioni ognor più frequenti di abbellire il nuovo mondo colle opere ispirate e compiute nel vecchio.

EVA

Il patriarca degli scultori americani a Firenze è il Powers. Egli abita Firenze da oltre a vent'anni, e fu il primo che si fabbricasse una casa ed aprisse un magnifico studio nella colonia accennata fuor di Porta Romana. Ei decorò il Campidoglio di Washington di parecchie statue colossali rappresentanti i primi presidenti della Repubblica. Noi abbiamo salutato più volte le venerande sembianze di Giorgio Washington e di Beniamino Franklin nello studio di Powers. L'alta, schietta e maestosa figura dell'artista armonizzava colle opere sue. In mezzo a que' simulacri monumentali, sorgevano le statue eleganti della *Libertà Americana* che spezza le sue catene; della *California* che accenna col ramo indicatore la ricca vena dell'oro, e cela coll'altra mano le spine che furono sovente mortali agli avidi cercatori del prezioso metallo. Ora sta compiendo l'immagine dell'ultima tribù che fugge, già stanca, dinanzi ai vincitori anglo-sassoni, e sta per cedere l'ultimo asilo che le rimane nel territorio già suo. — Il Powers è grandioso e semplice nelle sue statue monumentali, mentre nei busti veri o ideali che modella e scolpisce di propria mano, sa unire all'ampiezza dei contorni, la più accurata esecuzione de' particolari. Noi diamo qui, incisa in legno, una testa, che si direbbe di Sofocle, ed è un ritratto somigliantissimo del poeta americano Longfellow. Chi ha veduto nell'ultima sua escursione in Italia l'illustre traduttore di Dante, l'autore dell'Evangelina e di tanti altri poemi che l'hanno fatto quasi concittadino ai due mondi, può attestare la verità dell'asserto; e chi non l'ha veduto può contentarsi d'ammirare l'effigie qui riprodotta come illustrazione dello scultore e del poeta ad un tempo, degni l'uno dell'altro. Se ci bastasse lo spazio vorremmo qui riportare la prima versione del-

l'ode: *Excelsior*, edita nel nipote di Vesta Verde dall'attuale ministro della pubblica istruzione; ode che fu poi tradotta da venti, con varia fortuna. Tutti hanno voluto provarcisi, e tutti ruppero al medesimo scoglio. Il ritornello latino che termina così bene le strofe dell'ode inglese, non può quadrare altrettanto al ritmo italiano: ma il concetto salva la forma, e l'aspirazione indefinita dell'anima umana a salir sempre più su non ebbe mai, ch'io sappia un'espressione più popolare e più nobile.

LONGFELLOW

Torniamo alla scultura. Uscendo dallo studio di Powers padre, troviamo a destra salendo la casa e lo studio di un altro Powers. È il figlio del precedente, che, innamorato dei nuovi processi e delle meraviglie della fotografia, si limita a prendere la natura in flagranti, senza chiedere all'arte i misteri dell'ideale. Ma traducendo, come suol fare, le opere paterne, serve a propagarle nel mondo e giova a diffondere l'amore e il sentimento del bello.

Dirimpetto all'officina fotografica del giovane Powers, sorge la casa e lo studio di scultura del *Ball*. Questi ci venne da ultimo, ma ha già preso radice a Firenze Sono opere sue l'Eva e il Lincoln, qui riprodotti. Gli Americani, come gl'Inglesi per non far torto alla Bibbia e per riprodurre impunemente le belle forme della Venere greca, le danno il nome di Eva. Così la figurano prima e dopo il peccato, ora lieta e innocente, ora punta dal rimorso del primo peccato. I nostri artisti cattolici hanno la Maddalena, S^a Genovieffa, ecc.; ma noi siamo sempre abbastanza pagani per non ricorrere a questi pii sotterfugi. Dipingiamo e modelliamo la Venere senz'altro, e non è sempre la Venere Urania. L'arte purifica e santifica tutto, a condizione di non avvolgersi per servire a bassi appetiti o a più bassi interessi, nel lezzo delle nudità vulgari e impudenti, che l'arte non basta a nobilitare. Venere od Eva che sia, noi l'accettiamo se esprime con belle forme un concetto degno dell'uomo.

Un altro scultore americano, Iackson, anch'egli stabilito a Firenze ci diede un gruppo mirabilmente modellato e scolpito: un'Eva che raccoglie e guarda con sorpresa e terrore la prima immagine della morte nel proprio figliuolo. È meglio che una Venere che si chini sul corpo di Adone morente. Avremo occasione di occuparci un'altra volta di questo scultore e di questo gruppo, quando potremo offerirlo riprodotto ai lettori dell'*Arte in Italia*.

Chiudiamo quest'oggi col monumento di Lincoln, scolpito e più volte riprodotto in marmo ed in bronzo dal Ball. I lineamenti di Lincoln non si prestano troppo alla scultura che domanda forme più regolari e più belle: ma il Ball ha saputo nobilitarle imprimendo su quell'aspetto rozzo e poco elegante, la nobiltà del concetto morale che l'informava. Chi rese la libertà allo schiavo, ha ricreato un'altra volta la Repubblica americana, che esce più bella e più grande dal conflitto civile che fu per scindere il vincolo dell'Unione. Lincoln sta quindi a pari a pari con Washington, e i due simulacri non saranno mai abbastanza riprodotti nel nuovo e nel vecchio mondo ad onore e ad esempio.

DALL'ONGARO.

Oltre ai tre scultori che ricordiamo nell'articolo, hanno studio di scultura a Firenze i signori *Connelly*, *Meade*, *Gould*, *Hart*. Risiedono a Roma: *Crawford*, *Clerenger*, *Brown*, *Baker*, *Rodgers*, *Mozier*, *Ives*, *Bartolemew*, *Reinhart*, *Story*, *Stone*, *Simmons*, *Crosby*, e le signore *Hesmer*, *Stebbens* e *Freeman* madre e figlia. Ci riserbiamo a parlare di alcuni di questi, quando potremo presentare incisa alcuna delle loro opere.

MONUMENTO A LEONARDO DA VINCI

DA ERIGERSI IN MILANO

L'egregio cav. Magni ha già condotto a buon punto la statua rappresentante questo sommo pittore, sì che non v'ha dubbio che sarà compiuta per l'anno venturo, in cui dovrà inaugurarsi all'epoca del secondo Congresso Artistico in Milano. A sopperire alla spesa già stanno le L. 60 mila, destinate per ciò dal cessato Governo Austriaco e approvate dal nostro, e per il rimanente accorreranno volonterosi, municipii e privati. Dicesi che sarà collocata sulla piazza del Teatro della Scala, e il sito è generalmente riconosciuto per ogni titolo convenientissimo.

L. R.

CONSERVAZIONE DE' PUBBLICI MONUMENTI ARTISTICI

Rettifichiamo l' Elenco della Sotto-Commissione ecc. dato a pagina 138 della precedente dispensa.

ALEARDI comm. conte ALEARDO. — PRATI comm. GIOVANNI; *Membri ordinari del Consiglio Superiore di Pubblica Istruzione e della Giunta di Belle Arti.*

CAVALCASELLE cav. GIO. BATTISTA — CIPOLLA comm. ANTONIO — MUSSINI cavaliere LUIGI; *Membri onorari della Giunta di Belle Arti.*

SCALA cav. ANDREA — DALL'ONGARO prof. FRANCESCO — CAVOTI prof. PIETRO; *Membri aggiunti.*

Ad essa Sotto-Commissione fu assegnato come Segretario il cav. ANTONIO PAVAN.

Pittura Contemporanea

CARLO EMANUELE I (duca di Savoia) AL CONVEGNO DI BRUZZOLO

Quadro ad olio dipinto del prof. Giuseppe Bellucci

Il prof. Giuseppe Bellucci si era meritamente acquistata una certa popolarità per il suo dipinto rappresentante la *Morte di Alessandro dei Medici*, compiuto nel 1865 ed acquistato da S. A. il Principe Odone di Savoia (1). La impressione lasciata da quel quadro era stimolo alla curiosità di tutti ora che si trattava, dopo cinque anni, di vedere una nuova opera di quell'artista, la cui reputazione aspettava un verdetto di conferma. Può dirsi che l'amor proprio fosse in giuoco da una parte e dall'altra; ma la posta seria era quella del pittore il quale rischiava di perdere quanto aveva guadagnato di nome con l'opera precedente. Fortunatamente egli è uscito vittorioso dalla prova; il secondo quadro ha eclissato il primo.

Questo giovane artista, coscienzioso, positivo, instancabile nel cercare il meglio, ha proceduto per la sua via gradatamente senza sbalzi, guadagnando sempre terreno. Studioso dell'antico, non dispregiatore del nuovo, ha saputo valersi del buono di certe massime poste odiernamente a base dell'arte, e sposandole alle proprie, equamente contemperandole, è giunto a prendere un posto onorato nella schiera di coloro che tengono in onore la nostra pittura. Cauto, come egli è, non si slancia con troppo ardimento, misura le sue forze, le raccoglie per non sprecarle inutilmente e quando arriva alla meta ch'ei si è prefissa, vi giunge riposato e disposto come era nel suo dipartirsi. Le opere che abbiamo di lui, son poche; ma in compenso, solide e concludenti.

Onorato di una commissione da S. M. il Re, e lasciato libero nella scelta del soggetto, egli prese a trattare una pagina gloriosa della vita di Carlo Emanuele I, qual è quella del trattato di Bruzzolo concluso con gli inviati del re di Francia a dì 25 di aprile dell'anno 1610.

L'alleanza stabilita con quel trattato mirava a cacciare perpetuamente dal Ducato di Milano gli Spagnuoli ed a fiaccare la potenza di Casa d'Austria in Italia, pel quale scopo erasi il re di Francia contemporaneamente alleato all'Inghilterra, all'Olanda e ad alcuni principati della Germania.

« I premi della vittoria pel duca dovevano essere i seguenti: acquisterebbe in piena sovranità lo Stato di Milano, trattone solamente il Cremonese, che si teneva in serbo come esca per Venezia. Acquisterebbe anche il Monferrato, e questi tre Stati, vale a dire Piemonte, Milanese e Monferrato, sarebbero dal Papa eretti in regno sotto il titolo di Reame di Lombardia.

« Non mai la casa d'Austria si era trovata in così grave pericolo. Enrico colla sua mente pronta e vasta animava tutta la mole, traendo con sè il pondo della Francia, con quanto v'era in Italia, in Inghilterra ed in Germania di valoroso e gagliardo. Capitani fortissimi: un Carlo Emanuele, un Lesdiguières, un principe di Nassau con esso lui concorrevano. Le sorti d'Europa stavano in pendente ed in punto di cambiarsi. Ravaillac, abbominevole sicario, troncando con coltello una delle più gloriose vite che siano state al mondo, spense ad un tratto e speranze, e timori, e disegni di chi gridava libertà, e di chi gridava imperio. Fu ucciso Enrico addì 14 di maggio dell'anno 1610. Austria respirò per virtù di un coltello »

La scena espressa dal Bellucci è semplicissima, priva di ogni apparato istrionesco, di ogni *réclame*. Attorno ad una tavola, ingombra di fogli, siedono tre personaggi in diversi atteggiamenti. Alla destra del quadro vedesi il duca in atto di firmare il trattato; nel centro il signor di Bouillon che tiene una carta in mano guardando con la coda dell'occhio il duca per esser pronto, appena compiuta la sottoscrizione del primo trattato, a presentargli il secondo; alla sinistra il Lesdiguières, spettatore passivo dell'atto che si va compiendo.

Dal moto delle figure, dalla espressione delle teste non trapariscono, nè possono trasparire lotte interne che valgano a dare accento drammatico ai ricordati personaggi; al punto in cui si trovano le cose, le passioni sono sbollite, le agitazioni quetate, i dubbi svaniti. La calma ha ripreso il suo impero, ed ognuno di essi compie ora tranquillamente un atto comandato dal proprio dovere. Purtuttavia il quadro, che avrebbe dovuto risultare freddo, con tanta penuria di mezzi subiettivi, ha riscosso il plauso generale e destata ammirazione nel pubblico, mai sazio di guardarlo e di tornarlo a guardare. E questo, perchè? Perchè quanto mancava da un lato, l'artista ha saputo compensarlo da un altro. Essendo semplice soverchiamente in quello soggettivo, l'artista ha saputo renderlo complesso ed interessante in quello oggettivo conservando, senza nulla sacrificare, il respettivo valore agli accessori tutti, indistintamente, e facendo resultare l'armonia generale del dipinto dalle relazioni delle singole parti col tutto che son chiamate a comporre. La dignità, la nobiltà e la tranquillità della scena sono fatte valere da una esecuzione plastica inappuntabile, condotta con arte sì fina da dar rilievo ai corpi, valore ai toni; ed al simulacro l'apparenza della realtà.

L'aria, la luce circolano liberamente fra corpo e corpo; le figure sono veramente rischiarate da uno stesso fascio luminoso che si diffonde da una finestra posta sulla sinistra del quadro, oltre la quale veggonsi in distanza le volte de' monti che circoscrivono la valle di Susa. Tanta verità plastica, tanta illusione ottica ottenute con rara profondità di scienza dell'arte, con tanta apparente semplicità di mezzi, sorprendono e danno a quell'opera un carattere di singolarità spiccatissima. Il più grande elogio che possa farsi al quadro del Bellucci è quello di dire che non sembra dipinto, tali sono la finezza della esecuzione e l'arte in esso adoperata per nasconder l'arte.

E siffatta verità non resulta soltanto dalla perfetta conoscenza delle leggi ottiche del colore, ma da quella altresì delle leggi prospettiche, e dalla purezza ed eleganza del disegno, pregio singolare, troppo poco imitato, dell'antica scuola fiorentina.

In poche parole, questo dipinto può considerarsi nel suo genere come modello di cosa completa; e possiamo lodare senza riserva il suo autore, il quale ha dimostrato come si possa artisticamente riprodurre il reale senza cadere nel materiale, e come senza dispregiare gli ammaestramenti scientifici ricevuti nelle accademie si possa riuscire progressisti, originali e valenti.

C. I. Cavallucci.

(1) Esistente nella Galleria Municipale di Genova.

ASSUNZIONE DI MARIA

Dipinto del Commendatore Domenico Morelli (1).

Gli artisti napolitani alloracchè nel mezzo del soffitto della Real Cappella venne collocato il grandioso dipinto del Morelli rappresentante l'Assunzione di Maria non potettero a meno di mandare un grido di entusiasmo al cospetto della più prepotente rivelazione della splendida intelligenza di cotesta bella individualità, il cui merito si è reso indiscutibile ovunque sentesi amore e riverenza per l'arte.

Egli che educò tutta una scuola ai dolori, alle battaglie ed ai trionfi accolse commosso il plauso dei suoi confratelli, i quali mercè quella concorde manifestazione di affetto toglievano ogni lena alla critica villana degli eunuchi inquisitori d'arte.

Noi, non potendo porgere un giudizio artistico, diremo all'uopo le nostre impressioni, riveleremo tutto quanto la nostra mente seppe meditare quando pieni di ansia per più giorni ci recammo riverenti innanzi al celebrato dipinto.

A quali conati dovette soggiacere il Morelli quando diede opera ad incarnare un soggetto per quanto antico altrettanto difficile, puossi di leggieri rilevare, appena avrai gittato lo sguardo su quella vasta tela, lunga quaranta e larga ventisei palmi. E ciò stesso a noi parve tanto più evidente, per quanto, riandando alla meglio i decorsi secoli della pittura italiana, non ci venne fatto rinvenire, sia nel colorito, sia nella composizione e disposizione delle figure, una sola reminiscenza che avesse accennato al tale secolo, al tale artista, al tale dipinto.

Giova supporre che il Morelli nel richiamare alla sua mente tutta la storia della pittura del cristianesimo dovette sbalordirsi quando si ricordò dell'appassionata ed ansiosa ricerca cui dedicaronsi i genii privilegiati fin dal decimoterzo secolo per dare una configurazione ai tipi ispirati dalla religione, che nei primi secoli diede risultamenti vigorosi per dissipare l'estreme reliquie dell'arte greca, incarnando la massima creatrice dell'arte italica.

Cosiffatte difficoltà dovettero aumentare quando si ricordò che la gagliardìa adoperata dagli artefici per tentare di esprimere la bellezza incorporea, valendosi del visibile a manifestazione dell'invisibile, e dello studio del bello facendosi una scala alla rivelazione del santo, via via fosse degenerata in un impulso assurdo e sregolato introducendosi nell'arte cristiana le più riprovevoli sconvenienze, cosicchè le tavole e le tele a poco a poco divennero oscuri enimmi, o chimere simboliche dove le più solenni e profonde speculazioni della teologia adombrata da una immaginazione petulante traduceansi sotto il pennello in mostruosità contrarie ad ogni ragione, impenetrabili ad ogni intendimento, smarrite tra le baratterie e le gherminelle da cerretani che tramutavano Giove Olimpico nell' Eterno Padre, Adone e Paride acconciavano all'officio ed al saio dell'Evangelista Giovanni, e facevano che l'Ercole Farnese addivenisse tal fiata un apostolo, tal altra un martire. Fu allora che la pittura, perduto ogni gentile sentimento, non strappò più dagli occhi una lagrima, nè al cuore un palpito di santo affetto.

Il Morelli adunque nel dipinto che abbiamo tolto a disàmina, disse una *paròla* trovata più nelle sue lunghe e profonde meditazioni, e nelle irrefrenabili emozioni del suo cuore eminentemente artistico, più che nel suo abituale lussureggiare d'una tavolozza tanto vera, vaga ed originale, quanto bastevole a determinare in arte un'insigne individualità. Infatti l'occhio del riguardante, per quanto profano, vuolsi supporre delle ragioni delle arti belle, scorrendo la vasta tela, tosto ravvisa che una sola *biacca*, un *cadmium*, un *cobalto* ed un *ginapro* formano il grande apparato della tavolozza del gran coloritore, adibiti con una perizia ed avvedutezza tali, che mentre schivano la monotonia e l'ostinazione sembrano associati alla santità del soggetto.

L'artista, nel concepire il quadro, volle ispirarsi nell'autorità del celebre scrittore orientalista S. Giovanni Damasceno il quale parlando dell'Assunzione di Maria, fa dirigere a Dio le consolanti parole: « *Meum corpus tibi trado non terræ salvum fac a corruptione in quo tibi placuit habitare.*

Poco più su della metà superiore del dipinto, nobilmente coricata, improntata di grazia ed onestà, ricca di beatitudine, circondata da un'etere d'immortalità, scorgesi la figura della Vergine cinta il capo da un velo bianco, avvolta il corpo in veste *bleu* sorretto da un candido ammanto i di cui lembi vengono con grazia e soavità di movenze sostenuti da due Angioletti, mentre altri due fan sostegno colla loro personcina a quella salma privilegiata, dalla quale parte un nembo di fresche rose.

Indi, con una fantasia dantesca, segue bianco vestita, una carovana di angioli che spunta da un grezzo di aria vaporosa che accenna ad una moltitudine interminabile; perciocchè mentre l'occhio novera non più che trenta figure, la immaginazione si trasporta all'infinito Il vario arieggiare dei volti, la vita impressa nelle teste, l'intreccio e il movimento delle mani, il gusto stupendo nel trovare quelle *siloette* quali il gran subbietto richiedevale fra gaudii celesti e sereni tripudii, valgono a fissare nell'animo una profonda sensazione di grandezza e di magnificenza.

Poco più giù della metà inferiore della tela sorge un gruppo di figure, dove a noi pare che l'artista abbia superato se stesso. Queste figure rappresentano le prncipali virtù di Maria, che frettolose discendono sulla terra, dispensiere di gaudio e di pace.

Ivi la semplicità, la chiarezza, la dignità e grazia, qualità indispensabili ad una perfetta allegoria pittorica, dalla quale dipende o il sublime o il ridicolo, l' effetto maraviglioso o lo scurrile, gareggiano col carattere parziale delle celesti virtù, che sollevate con figure reali alla dignità dell'immaginazione, senza distruggere l'illusione e ridurre l'essenza metaforica alla condizione di materiale e volgare, ti trasportano a spaziare nelle alte e serene regioni della più consolante teologia e filosofia.

E per verità: La Fede forma base del succennato gruppo. Ha il capo mezzo velato, in vestimento niveo, franca, sicura. coraggiosa all'aspetto, stende la destra all'Umiltà, che nascondendosi il volto tra le palme, va in cerca di un nascondiglio mentre la Verginità la contempla con un sorriso celestiale. Porge la sinistra alla Carità, la quale stringe al seno un putto a cui dedica tutte le sue cure. La bionda chioma abbandonata ai venti, chiazzata da un luminoso raggio di sole, la piega di ginapro che le cinge il corpo, fanno questa figura degna del più celebrato pennello veneziano. La Carità stende la mano alla speranza che, avvolta in una piega di color verde, lancia dalle pupille sfavillanti, fiduciosa, uno sguardo all'avvenire, e par che voglia infondere la sua gioia alla Rassegnazione alla quale porge la mano, mentre questa, beata della corona di spine che le cinge il capo, e della croce che le grava le spalle riceve dalla Consolazione una pioggia di fiori a premio della perseveranza nei dolori e nei crucci.

Tutta la composizione condotta con tenerezza ed armonia generale, con un bello squisito, e con forme elettissime stacca tutta sopra un fondo ceruleo, che quanto più il riguardi tanto più sfonda, tanto più si allontana. Ogni cosa serba il proprio carattere con un fulgore inarrivabile, con un risalto ed una perfezione di scorti, con una calcolata e giusta prospettiva aerea, che tocca l'apice della maraviglia, quando si riflette che il quadro manca di ombre gagliarde, e di partiti di luce, scelti a bello studio per aver risalti scenici.

Possiamo adunque conchiudere che l'odierna Scuola Napolitana non possiede un dipinto, di soggetto religioso, superiore a questo del Morelli, dove il sublime, il bello, il vero, evocati dall'artista dall'intima coscienza dell'intelletto, sono perfettamente profusi di pienissima vena.

Domenico Princi.

(1) *Il dipinto venne collocato nella R. Cappella il* 27 *giugno* 1870.

Poesia

LA STELLA D'ITALIA

Io non so chi tu sia
D'Italia amica stella,
Che per la lattea via
Splendi serena e bella,
E la rutila chioma
Spandi mirando a Roma:

Ma so che ogni pupilla
D'Italia ed ogni core
S'appunta ove scintilla
Il tuo raggio d'amore,
E so che tu n'hai scorto
All'insperato porto.

Come l'onde commosse
Allo spirar del vento
Levan, fra sè percosse,
Unissono concento
Che freme e rugge e tuona
E il vasto lido introna,

Così il sospiro e il voto
De' popoli concordi,
Coll'incessante coto
Vince i poter più sordi,
Scote la terra, abbatte
Torri e muraglie intatte.

A Roma, a Roma nostra!
Era di tutti il grido,
E il fato che la prostra
Sotto il bagliore infido
In duplice servaggio,
Parea comune oltraggio.

Astro d'Italia, spandi
Più lieto i raggi tuoi:
L'ombre degli avi grandi
Scesero incontro a noi
Che inermi e senza orgoglio
Salimmo al Campidoglio.

Era ne' fati scritto
Che con sì lungo lutto
Scontassimo il delitto
Di tanto orbe distrutto!
Or dalle indebite onte
Detersi, alziam la fronte.

E all'Europa che tace
Attonita e sospesa
Non guerra più ma pace
Rechiamo, ed ogni offesa
Fatta al terren natio
Vogliam coprir d'oblio.

Pace vogliam secura
Con libertà congiunta,
E smantellar le mura,
E convertir la punta
Dei ferri orridi ed atri
In fruttuosi aratri.

E a te, perchè il tuo blando
Lume ci resti amico,
Inneggieran danzando
Sull'Aventino antico
Le vereconde e belle
Italiche donzelle.

20 Settembre 1870.

DALL' ONGARO.

PITTURA ANTICA

I FRESCHI DELLA CAPPELLA CASTELLANI

IN SANTA CROCE

(Secolo XIV).

Così annunziava nell'ottimo periodico inglese, *L'Accademia*, una signorina, miss Horner, la scoperta di questi freschi antichi: « I frati di Santa Croce, sotto la direzione del municipio di Firenze, hanno scoperto quel che sopravvanza dei freschi di Gherardo Starnina e di un altro artista che si suppone essere Masolino da Panicale nella cappella Castellani, freschi già scomparsi ai tempi del Vasari che li encomia altamente per tradizione. Essi erano stati imbiancati e tagliati per far luogo a ponderosi monumenti. I dipinti dello Starnina constano di due serie desunte rispettivamente dalle vite dei SS. Antonio e Niccolò e furono condotti prima ch'ei fosse costretto a lasciar Firenze per aver preso parte alla sollevazione dei Ciompi nel 1378. La vita di Sant'Antonio è rappresentata con semplicità convenzionale in tre spartimenti ne' quali è divisa l'altezza del muro: in cima è effigiata la sua conversione, ed in fondo egli sta contemplando gli angeli che portano in cielo l'anima di Paolo Eremita. I freschi della vita di San Niccolò occupano tre Divisioni sul muro e tre sul pilastro e rappresentano parecchi miracoli del Santo. Nel disegno e nell'espressione superano quelli della prima serie ma rimangonsi addietro a quelli attribuiti a Masolino che può benissimo essere stato un allievo dello Starnina. I suoi freschi riempiono i tre spartimenti a destra della finestra e i tre a sinistra dell'ingresso. La prima serie rappresenta scene della vita di nostro Signore e del Battista le quali conservano quasi intatta la semplicità primitiva, mentre si accostano assai da vicino alla perfezione posteriore dell'arte. I freschi presso l'ingresso hanno sofferto assai dalle alterazioni nella cappella. Essi sono desunti dalla vita di S. Giovanni Evangelista ».

I due valenti ed infaticabili scrittori, l'inglese Crowe e l'italiano Cavalcaselle, che hanno tolto a rifar la storia dell'arte in Italia, aggiunsero alla relazione di miss Horner le seguenti dotte osservazioni:

« Si può aggiunger qualcosa alla notizia pubblicata nell'*Accademia* intorno i freschi ricuperati dallo intonaco nella cappella Castellani in Santa Croce di Firenze. Vasari dice nella Vita dello Starnina che gli furono allogati prima del tumulto dei Ciompi (1378); ma e' parrebbe che la cappella Castellani fosse edificata e decorata dopo il 1383 con fondi a tal uopo assegnati da Michele Vanni (Olderigo Medici, Chiesa di S. Croce Fir. 1869 pag. 27). Vasari va errato nella data, di che può anche andare errato intorno al nome del pittore; e si concederà probabilmente che se Agnolo Gaddi può rivendicare a buon diritto la paternità dei freschi nel Coro di Santa Croce, può anche pretendere a quella dei freschi nella cappella Castellani. Amendue sono di un pennello — gli ultimi più diligentati e meno decorativi dei primi. Non si verrebbe a capo della confusione che nascerebbe dall'ammettere per vera la relazione di Vasari, perchè nella mancanza di tutte le altre opere dello Starnina (tutte quante perite (1)) noi dovremmo considerare il suo stile perfettamente identico a quello che contraddistingue Agnolo Gaddi.

Non è senza importanza rammentare che esiste una divergenza di opinione intorno alla paternità di dipinti murali così vasti e stupendi come son quelli della cappella Castellani; ma non è questo l'unico fine per cui sono vergate coteste linee.

In varie parti della chiesa di Santa Croce i frati affacendaronsi a rimuovere imbianchimenti dalle pareti e i loro lavori furono coronati da risultati insperati. Egli par dubbio se, invece di maledir lo imbiancare come fu fatto finora, non abbiam piuttosto ad essere riconoscenti alle sue qualità preservatrici.

L'imbianchimento copre e non migliora i dipinti, ma li preserva dalla distruzione. Il lato destro dell'arco acuto che mette nella cappella Baroncelli in Santa Croce è coperto in parte da una tomba di qualche membro della famiglia Baroncelli. Sul davanti di questa tomba è una Vergine col Bambino di Taddeo Gaddi. Il muro a cui è appoggiato questo monumento svela ora frammenti di figure dormenti in un paesaggio sopra le quali stanno due bei Profeti con rotoli in mano, uno di essi mutilato inferiormente, amendue leggiermente danneggiati per abrasione. Due altri Profeti di disegno consimile nel lato sinistro dell'arco sono tagliati dalla forma di un orologio che lascia esposte le estremità inferiori. Sotto l'orologio sta una porzione di una composizione (Cristo coi dottori nel Tempio) di cui sopravvanzano il giovine Salvatore e due spettatori che stanno guardando attraverso un andito. Negli obliqui dell'arco furono ricuperate dieci figure allegoriche di mezza lunghezza. Tutti questi freschi sono di Taddeo Gaddi che dipinse l'interno della cappella Baroncelli.

Fu anche sgomberata la fronte della cappella dei Bardi entrovi illustrazioni di Giotto alla leggenda di San Francesco. Qui abbiamo uno sfondo sopra l'ingresso arcato con S. Francesco che riceve le stimmate, ardito e vigoroso disegno di Giotto. Due medaglioni negli spazii fra la curva dell'arco e le linee rette che lo racchiudono sono grattati e ridipinti. La facciata

(1) Dello Starnina, secondo l'autore del libro *Les Arts Italiens en Espagne*, esiste nell'Escuriale un oratorio dipinto dov'è un'adorazione dei Magi, fatta per Giovanni (*Juan*) I. A Pisa rimane tuttavia qualche vestigio d'un altro suo dipinto rappresentante San Dionigi vescovo con due angeli e sotto ritratta al naturale la città di Pisa. Vedi le note al Vasari ediz. Lemonnier.

esterna dell'arco del coro è libera anch'essa; sui pilastri, sei Santi al naturale; nella soffitta, otto di mezza lunghezza; negli spazii fra la curva dell'arco due Profeti con rotoli; e nell'apice lo stemma degli Alberti e busti di Santi. Molta abrasione e ridipintura, ma evidentissima sempre la mano d'Agnolo Gaddi. In uno sfondo sull'ingresso della cappella Tosinghi a sinistra del coro sta la Vergine orante fra le nuvole in una *mandorla* portata da quattro angeli e due medaglioni. Anche qui la pittura è sbiadita o raffrescata, ma gli avanzi sono di Giotto ».

Quanti tesori dell'arte antica sotto gli imbianchimenti preservatori e quanta lodevol cura nei restauratori per ridonarli alla luce ed all'ammirazione universale! Sia dunque lode ai frati di Santa Croce ed ai benemeriti Crowe-Cavalcaselle che si vanno con tanta intelligenza adoperando a pro dell'arte.

G. Strafforello.

AFFRESCHI SCOPERTI NEL DUOMO DI VERONA

L'astronomo Le Verrier dopo meditazioni profondissime sull'armonia del nostro planetario sistema, conchiuse che nel luogo da esso indicato doveva descrivere la sua orbita un altro pianeta, per l'imperfezione degli strumenti ottici ancora invisibile. Il telescopio finalmente fu migliorato quanto era mestieri; e il divinato pianeta comparve. Così doveva essere; e così era in fatto.

Per lo studio estetico di molte chiese di identica architettura, il nostro concittadino Carlo Alessandri conchiuse, che le pareti interne della celebre nostra cattedrale dovevano essere state rivestite di pitture a fresco, anzi che malamente imbiancate, « sì che cogli occhi fanno zuffa », direbbe Dante. L'accidentale scrostamento di una parte di esse avvenuto in giugno dello scorso anno pose in luce preziosi affreschi, vandalicamente coperti di calce, non sappiamo da chi nè quando. Sono palesi le traccie del delitto: ne ignoriamo la storia. L'erudito estetico ha ben divinato.

L'architettura del medio evo, che fu giudicata bizzarra solamente dal volgo bizzarro, è guidata da esattissime leggi di armonia, non meno della classica. Come in un diroccato tempio classico l'erudito più volte perfettamente supplì a quanto vi fosse stato rapito, o guasto; così doveva farsi nei capolavori dell'arte cristiana. Non bastarono poche reliquie ai primi paleontologi per disegnare interi scheletri di animali anteriori all'uomo, da recenti scoperte dimostrati veri? E l'arte non è figlia della natura e perciò nipote della ragion prima, secondo la frase sapiente del nostro massimo poeta, foriero del risorgimento moderno?

Quando sia stato compiuto quel deplorabile atto di barbarie, lamentato anche in altre nostre chiese, non sappiamo, e difficilmente potremo sapere. Sarà stato in uno di quei miserabili momenti, ne' quali gli uomini si lasciano trasportar da cieco fanatismo, e credonsi ispirati da generoso entusiasmo. Abbasso il medio evo! si gridò altre volte; come altre: Viva il medio evo! Abbasso i classici! e, Vivano i classici! declamarono le bocche medesime. Lo storico allora scuote il capo, ed emette un sorriso che gli sfiora appena le labbra, perchè ricordando le aberrazioni di altri, dimenticar non può che egli pure è uomo.

Intorno al presbitero della nostra cattedrale, chi innalzò, in disarmonia col tutto, quel classico peristilio? In qual secolo d'ignoranza, da quali barbari furono atterrati fra noi la cappellà al Duomo coi mirabili affreschi, e l'Arco de' Gavi, abbandonatene le pietre in balìa di muratori e scalpellini; come già un imperatore teutonico fra noi con decreto donava quelle del teatro antico a chiunque volesse murare, onde le più fortunate furono incastonate in una stalla nel vescovado? Quanti secoli sono, che per cento ragioni si volle sgombro il marmoreo nostro anfiteatro dal ligneo teatro diurno? E quanti secoli sono, che per cento altre ragioni se ne decretò la restaurazione? Se ne sperava una seconda edizione, riveduta e migliorata dall'editore: ed invece..... dobbiamo sperare un'errata-corrige!

Con un intonaco di calce, ritornando a noi, per mancanza di considerazione, o per troppa considerazione, talvolta si coprono, oltre che le opere d'arte, la fama e la fortuna degli artisti; ed essi forse sul lastrico debbono aspettare che il tempo, sempre galantuomo, restituisca quello che i fratelli hanno loro rubato. Cose nuove, fu detto, vogliono uomini nuovi: ma non sono spesso uomini nuovi o rinnovati di abito scenico al mutar della commedia, che vogliono cose nuove? E nuovo, forse vuol dire migliore? — Guardiamo bene al passato, se vogliamo da vero migliorare il futuro ed il presente.

Quante volte, invece di far cose nuove a qualunqne costo, è miglior partito riprodur le vecchie buone? A Villafranca, piuttosto di una chiesa con architettura moderna senza carattere proprio, con lode riedificano in minori proporzioni il celebre tempio del Redentore di Venezia: a Suzzara, quello famoso di sant'Andrea di Mantova: nel nostro Duomo, ripetono oggi il policromo pavimento antico: e sia pur grammaticalmente ripetuto *ad literam*, senza aggiungervi nè toglierci un ette. È voto comune.

È ventura per l'arte, che al pittore Pietro Nanin sia stato affidato lo scoprimento e restauro degli affreschi, giustamente rinomato per perizia e coscienza in lavori siffatti. Egli indefesso continua la pubblicazione litografica degli affreschi migliori della nostra città, in esposizione permanente sulle pubbliche vie: i quali per ingiuria del tempo ed incurie dei viventi, vanno ogni giorno deperendo. La collezione procede lentamente, perchè i lodatori non mancano, ma sì gli associati. Si ripete, non ostante il progresso, il fatto di quell'imperatore tedesco del medio evo, il quale congratulandosi con un professor di legge a Bologna dei molti uditori, perchè essi allora pagavano il docente, onde la sua sorte era in arbitrio degli allievi, udì rispondersi fra gli altri versi improvvisati:

Scire omnes cupiunt: mercedem solvere nemo.
(Braman tutti saper, ma nessun paga).

Aggiungerò, che molte chiese antiche della nostra provincia erano fregiate di affreschi, poi in parte imbiancati, fra le quali quelle di santa Giustina di Palazzuolo, che alquanti ne conserva incolumi; fra quelli e questi delle chiese della città, si rilevano a prima vista molte simiglianze. Crederei giovevole alla storia dell'arte visitarli tutti, e confrontarli con quelli che si vanno scoprendo. Le chiese della diocesi avevano un tempo stretta dipendenza, anche per materiali interessi, dalle collegiate abbazie, parrocchie della città. Anche l'architettura e l'ornato esterno delle chiese matrici, si vede spesso aver influito sulle filiali. Così deve essere eziandio dell'ornamento interno in quei tempi, ne' quali coi musaici, coi rilievi, colle pitture, coi vetri colorati, coi riti, coi simboli... si istruiva e si educava il popolo, poco letterato ma assai operoso.

Compiasi questa restaurazione, incominciata con prospero auspicio; e persuadiamoci sempre meglio che tante volte sapientemente conservando, ripristinando, rivendicando lodevoli cose e persone, si progredisce da senno.

Luigi Gaiter.

— Ragguagli posteriori a questo articolo ci arrecano che una gran parte della parete a destra delle grandi arcate, già scoperta per opera diligente del restauratore Nanin, lascia ammirare un pregevolissimo lavoro del Falconetto.

Gli assaggi fatti nelle altre pareti, praticati con felici risultati, annunziano dipinti del detto Falconetto, del Mantegna, Cavazzola, Morone, Liberale e Benaglio, artisti sommi che illustrarono la loro epoca e servirono di scuola ai posteri. Il solerte artista, cui venne affidato l'importante e geloso incarico del detto ristauro, mercè il quale tanto si avvantaggerà la storia dell'arte, ha scritto due importantissime lettere che mettono in luce tutta l'entità del tesoro, che la sorte volle far rinvenire, giovando a ripristinare sì gran parte di gloria artistica nazionale. C. F. B.

Istruzione Artistica

DELLA LITOGRAFIA

E D'UN NUOVO CORSO DI DISEGNO

Raccomandiamo caldamente ai nostri gentili lettori la proposta contenuta nel seguente articolo dettato da uno degli uomini più competenti nella materia, facendo voti per il massimo sviluppo di un'arte oggi giorno caduta immeritamente in trascuranza, che potrebbe giovar moltissimo ad accrescere pubblicità e lustro al nome artistico italiano.

In questo proposito ci torna oggi opportuno di segnalare l'antico Stabilimento dei Fratelli Doyen, fondato in Torino, piazza Carignano, fin dal 1832 ed ora ampliato e traslocato in vasto locale, appositamente fabbricato, in via Carlo Alberto, 38, il quale oramai non teme il confronto di quanti altri mai di simil fatta in Francia, e Germania. Esso occupa una superficie di duemila e cinquanta metri; impiega un personale d'oltre cento persone; consta principalmente di quattro grandi macchine per la stampa litografica, mosse a sistema idraulico, all'occorenza anche a vapore. Sonovi in opera una trentina di torchi a braccia pel disimpegno di lavori di breve corso, e di speciale accuratezza; e macchine di precisione venute di Germania, pei lavori qualificati d'esecuzione incontraffabile, quali sono i biglietti fiduciarii, le cambiali, ecc. Pel disimpegno dei lavori su pietra sono addetti allo stabilimento dodici disegnatori, più specialmente applicati alla cromolitografia, all'incisione, alla calcolitografia ed all'oleografia.

Ricchezza di strumenti meccanici, ordine, operosità, spazio e luce amplissima dominano in questo eletto edificio. Con tali elementi si può far molto e bene; e nutriamo fiducia che presto si riveli una incoraggiante iniziativa a dare vita ad opere di polso veramente ragguardevoli, degne del nostro rinnovamento, quali il valente Fanoli saggiamente propone. C. F. B.

La lettera scritta da Terenzio Mamiani, già ministro dell'Istruzione pubblica, al cav. Pavan, segretario del Comitato promotore del primo Congresso artistico in Italia, contiene, a proposito delle Accademie, queste parole: « Del resto quando era ufficio « mio l'occuparmi di « tale materia, io pro- « fessavo senza paura « questi principii, che le Accademie, e più generalmente le Scuole d'arte dovevano tener la mira a due « fini molto diversi. L'uno di propagare nel popolo il « senso e la pratica del disegno ornativo, necessario « non che profittevole ad ogni sorta di professioni « manuali: e in ciò veggo la importanza maggiore di « tali Istituti, e un modo sicuro di riformarli e, direi « quasi, ribattezzarli all'amore e considerazione del « mondo ecc..... ».

Ora, forte di tanta autorità, lo scrivente, professore di litografia nella Reale Accademia di Milano, crede suo dovere di ricordare che se in queste stesse Accademie si desse opera ad apparecchiare accurati e scelti esemplari di disegno, sì di figura che di ornato, di architettura, di animali, di paesaggio, e di anatomia, e questi esemplari si prestassero agli allievi più desiderosi di approfittarne in casa loro nei tanti intervalli di tempo in cui non possono frequentare le scuole, o si accordassero anche gratuitamente in certi limiti, come premi ai giovani non agiati, ma distinti, ed infine si potesse trovar modo, mediante uno stampatore-editore capace, ed animato anche dal desiderio di secondare un nobile e patriottico divisamento, di diffondere in tutta l'Italia, ed a prezzi minimi, questi modelli di disegno, sia presso le pubbliche istituzioni di disegno, sia presso le famiglie dei privati, lo scopo dall'illustre Mamiani indicato sarebbe in gran parte raggiunto. I corsi di disegno elementari e progressivi in litografia sono, per opinione generale, i più gradevoli, ed i più facili pei giovanetti, pegli allievi, poichè in essi modelli, come quelli che sono condotti a matita, e particolarmente se eseguiti con analoga intenzione, gli allievi scorgono, dopo la tavola col semplice contorno, in qual modo s'intraprenda il primo lavoro della mezza ombra, ed infine come si proceda alla riproduzione di un dato oggetto qualunque con l'ombra completa. Lo scrivente farebbe adottare di preferenza il tratteggio spezzato, ed un modo particolarmente accurato d'esecuzione, evitando le arditezze e la foga del *Julien*, e di altri artisti francesi, i di cui modelli (fatti del resto, per così dire, commercialmente) malgrado sieno molto aggradevoli, ed abbiano avuto l'immenso risultato di propagare e di facilitare in tutto il mondo incivilito l'esercizio del disegno, lasciano però qualche cosa a desiderare dal punto di vista della verità, della semplicità e della elevatezza dello stile, di cui anche in Francia, in Germania, in Inghilterra e perfino nel Belgio si sente grandemente il bisogno. In Italia ove si censurano non poco questi corsi esteri, sia per mancanza di editori, sia pel poco sviluppo che vi ebbe la litografia, non si è potuto ai nostri tempi rivolgere alcun pensiero a questa parte del pubblico insegnamento; per cui mentre ogni studio ha i suoi modelli speciali, malgrado il buon volere delle varie Accademie di Belle Arti, malgrado le cure e le preoccupazioni del Governo, a fine di diffondere il disegno il più possibile anche mediante la fondazione di sempre nuove istituzioni tecniche, pare allo scrivente che manchi una cosa principalissima, difettandosi appunto di corsi elementari e progressivi di disegno d'ogni genere, sia ad uso delle Accademie di Belle Arti, sia per gl'Istitnti tecnici sopradetti.

D'altronde l'Italia depositaria di tanti capi d'arte antichi d'ogni genere, sarebbe, meglio d'ogni altro paese, privilegiata per offrire materiali preziosi a corsi di disegno che avrebbero per sè anche l'autorità di una fama universale oltre l'intrinseca bellezza; e per prova lo scrivente crede in questo proposito di poter accennare come, essendo egli a Parigi, ebbe trattative coll'editore Goupil (trattative rimaste poi senza effetto per cause accidentali), e più tardi anche col ministro

dell'Istruzione pubblica di Francia, per le quali si avrebbe voluto incaricarlo della direzione e della esecuzione in litografia di un gran corso di disegno classico, e dello stile più puro, co' materiali ch'egli avrebbe scelti e raccolti in tutta l'Italia.

Lo scrivente poi non ignora che, sia per le difficoltà di avere o di far eseguire in Italia buoni modelli in litografia, sia per altri motivi, alcuni degli insegnanti si dichiarano contrarii all'esercizio degli allievi dalla stampa. Essi dicono che non vi sia che il rilievo e la natura per formare l'artista; tuttavia, come la necessità s'impone in tutto ed a tutti, essi sono forzati di iniziare alquanto i giovani principianti, per un tempo ch'essi si studiano di abbreviare il più possibile, coll'esercizio dalla stampa, e perciò si rassegnano a far copiare qualche litografia francese, o qualche disegno dalla statua o dal nudo eseguito dagli allievi anteriori, senza voler accorgersi che le opere dei giovani studenti, ancorchè dotati d'ingegno e di buone disposizioni, possono difficilmente essere proposte a modello, essendovi inevitabilmente le tracce o della loro inesperienza, o non fosse altro di una certa incertezza. Altri invece, pensano che anche le arti del disegno hanno bisogno di quelle pratiche elementari, se vuolsi un poco puerili, dell'occhio, e nel tempo stesso di quelle pratiche materiali della mano, come la musica istrumentale, come ogni altro lavoro della mano dell'uomo, e che se queste pratiche non sono lunghe, replicate e perseveranti, anche supposto il giovane meravigliosamente dotato, la sua mano rimarrà sempre timida ed inesperta, come quella che non fu abbastanza addestrata al difficile esercizio del disegno, e resterà sempre almeno poco pronta e mal sicura a trovare quei modi vari e, per dir così, quelle varie ed innumerevoli frasi necessarie a riprodurre felicemente il rilievo, od a cogliere, sorprendere ed afferrare la natura.

E siccome anche ammettendo, ad esclusione delle stampe, la preferenza dell'esercizio dal rilievo, sarebbe assurdo il pretendere che ogni studioso di belle arti, oppure ogni altro giovane che apprende il disegno anche per applicarlo alle industrie, abbia modo di possedere in casa sua una collezione di gessi od altro, per copiare unicamente dal rilievo, così ne deriva, a nostro avviso, che se gli allievi disegnano poco, egli è perchè finora, e specialmente senza modelli in litografia, non si è trovato nè procurato modo di far sì che possano disegnar molto, mentrecchè essendo ristretto il numero delle ore di scuola, e ben di sovente le strettezze delle famiglie dovendo limitare agli allievi il numero degli anni di studio, sarebbe grandemente utile di rendere possibile al giovane volenteroso ed impaziente il continuare i suoi esercizi di disegno in casa sua, non solo nelle altre ore del giorno (oltre quelle della scuola), ma anche durante le vacanze; soltanto da questi indefessi e perseveranti esercizi, potendo egli ottenere di perfezionarsi nella pratica del disegno che infine è l'elemento principale delle arti e delle industrie.

Dimostrata così nel miglior modo l'opportunità e la necessità dei modelli di disegno in litografia, ora rimarrebbe a vedersi in qual guisa si possa provvedere alla realizzazione di questo progetto. Lo scrivente sa che uno dei professori dell'Accademia di Milano, competentissimo in siffatta materia, ha di già presentato al Ministero ed al Consiglio superiore di pubblica istruzione, un vasto progetto di modelli di disegno per la figura, l'ornato e l'architettura ad uso delle scuole e delle istituzioni tecniche. Certo che quel progetto sarebbe desiderabile fosse attuato, ma in ogni caso lo scrivente crede di poter indicare qui alcuni dati forse non inutili sopra un sì difficile argomento.

Dietro invito del Ministro della Pubblica Istruzione, ovvero dei Presidenti stessi delle Accademie si potrebbe convocare insieme un certo numero di professori di disegno, e di artisti particolarmente dedicati all'insegnamento del disegno, col proposito di accordarsi sopra un piano generale di un progetto, in cui fosse provvisto alla necessità di modelli pel disegno elementare di figura con anatomia, ed ai bisogni del disegno ornamentale e di architettura, e non vi fosse nemmeno dimenticato il disegno sì poco praticato da noi degli animali e del paesaggio: questi modelli poi perchè fossero di una incontestabile utilità, dovrebbero servire nel tempo stesso sia alle istituzioni di belle arti, sia alle scuole ed istituzioni tecniche, sia infine allo studio del disegno nelle famiglie dei privati.

Ottenuti questi modelli ad esemplari, per l'esecuzione più sicura dei quali, in certi modi e in certi casi potrebbesi mettere anche a contribuzione qualche riproduzione fotografica bene riuscita dal vero, lo scrivente si accingerebbe a raccogliere nella sua scuola di litografia, oltre agli allievi presenti, qualcheduno dei migliori tra i suoi antichi allievi (anche di quelli che si sbandarono per mancanza assoluta o d'incoraggiamento o di lavori litografici), o ad attirarvi altri artisti, i quali essendo già valenti disegnatori sarebbero con sollecitudine famigliarizzati co' buoni processi litografici; ed insieme a questi proponendosi inoltre di collaborare personalmente, egli crederebbe di poter impegnarsi a dar compiute almeno venti tavole all'anno. Ma per ciò sarebbe indispensabile che fosse stanziata una somma onde retribuire, fosse anche strettamente, questi lavori: questa somma potrebbe, almeno per ora (tenendo conto delle condizioni finanziarie del paese), non essere maggiore di annue lire duemila: una parte delle quali potrebbe essere accordata sulla dote della stessa Accademia, un'altra parte sui fondi che i ministeri della Pubblica Istruzione e dell'Industria e Commercio destinano ai miglioramenti da introdursi negli studii, ed alla ampliazione degli Istituti tecnici: forse qualcheduno dei premii d'instituzione privata potrebbe anche essere applicato ad un'opera di tanta utilità. In questo modo si darebbe principio a questa pubblicazione, e si potrebbe col tempo avere una buona e numerosa collezione di studii di vario genere, e conscienziosamente eseguiti sulla pietra. Lo scrivente poi ha fiducia di trovare uno stampatore litografico, il quale si dovrebbe impegnare:

1° alla stampatura irreprensibile di questi disegni;

2° ricevendo gratuitamente queste pietre disegnate a fornire alle Accademie gratuitamente i saggi d'impressione, ed un certo numero di esemplari da destinarsi;

3° egli sarebbe anche tenuto a fornire alle Accademie ed al Ministero qualunque numero di prove che essi richiedessero al solo prezzo di stampatura; lo stampatore medesimo, divenuto così anche editore, sarebbe autorizzato, e dal proprio interesse eccitato, a far di questi modelli il più grande smercio possibile co' privati in tutte le città d'Italia, e soprattutto presso le Accademie di Belle Arti e le Scuole e gl'Istituti tecnici.

In questa guisa, assicurato all'editore-stampatore non in modo illusorio, ma reale, il diritto della proprietà artistica, ed ottenutosi dal medesimo che questi modelli fossero venduti ad un prezzo almeno eguale, se non minore, di quello degl'i esteri, si potrebbe sperare di avere, oltre a molti altri buoni effetti, precisamente il risultato raccomandato caldamente dall'illustre Mamiani, vale a dire « di propagare nel popolo il senso « e la pratica del disegno ornativo necessario non che « profittevole ad ogni sorta di professioni manuali ». Contemporaneamente è da sperarsi che questi buoni modelli di disegno nazionali, così generalmente diffusi in tutta l'Italia, penetrando in tutte le classi di cittadini, anche le famiglie agiate s'invoglino di approfittarne più generalmente come mezzo di educazione pei giovanetti anche non destinati alla carriera delle arti, per cui se si migliorerebbero da una parte e si moltiplicherebbero gli ingegni di ogni genere, si diffonderebbe parimenti dall'altra e si migliorerebbe la conoscenza almeno elementare del disegno nella classe più privilegiata dalla fortuna, in modo ch'essa riescisse molto più disposta e più atta, che pel passato, ad interessarsi, e ad appassionarsi per tutto ciò che si riferisce da vicino o da lontano alle belle arti: questo non può essere perduto di mira, quando si pensi che i capolavori in ogni genere d'arte sono opere collettive, in cui agiscono forse in eguali proporzioni il genio dell'artista, e l'amore, il gusto, l'intelligenza del pubblico. L'ignoranza invece è la principal causa dell'apatia e dell'indifferenza nociva per le belle arti ai giorni nostri, paralizza in gran parte il genio degli artisti.

Lo scrivente crede di aver indicato abbastanza il modo pratico, e la via ch'egli crederebbe opportuna di seguire, onde realizzare intanto qualche cosa di utile e di fecondo, anche tenendo conto delle strettezze finanziarie dello Stato, e supplendo, per quanto è possibile, alla deplorabile mancanza di editori di stampe in Italia. Egli poi crede che cominciando ad agire per questa via, molti altri risultati potrebbero ottenersi. Potrebbe essere che, riuscendo in modo soddisfacente questo progetto di corsi esemplari di disegno, ed acquistando consistenza anche appo noi l'arte della litografia, e rianimandosi con questi incoraggiamenti negli allievi della scuola di litografia il desiderio del meglio e del perfetto, si raggiungesse una certa perfezione nei processi e nei lavori litografici, i quali, malgrado i miglioramenti già raggiunti, lasciano ancora non poco a desiderare. Potrebbe essere che su questo primo nucleo si cominciasse ad accentrare altre idee ed altre imprese anche con fini diversi, e più importanti, promovendo per mezzo di belle stampe litografiche quello sviluppo e quella diffusione di rinomanza in pro' degli artisti italiani, di cui ha dato in questi tempi sì luminoso esempio la Francia pegli artisti francesi. Poichè lo scrivente vorrebbe sperare ancora che poco a poco anche gl'Italiani come i Francesi, come i Tedeschi e gl'Inglesi si facessero a comprendere finalmente che le stampe o le riproduzioni delle opere moderne sono cosa di grandissima importanza, essendo le stampe per le arti, ciò che i libri sono per le scienze e le lettere, vale a dire, il principal mezzo di sviluppo e di progresso, e di rinomanza pegli artisti, e forse l'unica via per far partecipare in modo continuo e durevole tutta la nazione ai prodotti delle arti belle. Soprattutto ora egli spera tutto ciò, dopo che finalmente tutti riconoscono essere la fotografia (ammirabile per certi risultati) oltre che poco durevole ed incerta, insufficientissima a raggiungere la perfezione di quelle eccellenti riproduzioni che si ottennero e si ottengono all'estero dalla litografia e dalla incisione. Nella sopra mentovata lettera che ci compiaciamo di citare come quella di una riverita e somma autorità, si leggono anche le seguenti parole relative appunto all'incremento del gusto per le arti, mediante le esposizioni pubbliche: « Ad ogni modo « perchè gli ingegni si manifestino, e perchè s'in- « generino le gare oneste e il giudizio delle moltitu- « dini si eserciti ed assottigli di più in più, nulla « cosa al parer mio è meglio opportuna delle pubbli- « che mostre, e voglio che sieno poco frequenti ma « ricche, generali e compiute, e girino a vicenda « per le città capitali d'Italia ».

Lo scrivente non è certamente disposto nè a contraddire, nè a diminuire il senso di questa sentenza, che le esposizioni possano avere dei grandi risultati: solamente egli rimane convinto di due cose per tutto ciò ch'egli vide ed ebbe opportunità di approfondire a Parigi come testimonio ed attore insieme, in tutto quel lungo periodo della sua operosissima dimora in quella capitale: la prima si è che le esposizioni bastevoli, almeno fino a un certo punto, ad *ingenerare le gare oneste*, fra gli artisti più valenti, non lo sieno altrettanto anche per la loro breve durata e pei lunghi intervalli necessariamente posti fra l'una e l'altra, e pel cerchio limitato de' visitatori in una od in altra città d'Italia, *ad esercitare e ad assottigliare il giudizio delle moltitudini,* — e la seconda, che se alle esposizioni pubbliche si aggiungesse la frequente pubblicazione di belle e buone stampe delle migliori opere degli artisti viventi, compresevi, già s'intende, quelle migliori, più lodate e notevoli delle esposizioni stesse, e se ne facilitasse la diffusione e lo smercio, anche pel modico prezzo, ad ogni classe di cittadini in tutta la penisola, allora veramente i risultati sarebbero considerevoli e decisivi, poichè tutta la nazione poco a poco si avvezzerebbe a partecipare alle arti nostre, ad interessarsi sinceramente ad esse ed a nostri migliori artisti, come appunto egli vide realizzarsi in Francia. Un altro risultato ne nascerebbe, e molto importante

al nostro patriottismo: questo sarebbe che le belle e buone stampe di opere moderne italiane potrebbero provvedere nel tempo stesso al decoro della nazione, ed alla rinomanza più diffusa de' nostri artisti presso le estere nazioni, le quali si aspettano di vedere in Italia il risorgimento artistico succedere immediatamente alla costituzione della sua politica unità.

MICHELE FANOLI.

DELLO INSEGNAMENTO DEL PAESAGGIO

Lettera d'un provetto insegnante ad un maestro esordiente.

GENOVA, OTTOBRE 1870

Mi congratulo apprendendo come alla tua giovine età tu sia stato richiesto a dar insegnamento di paesaggio; ciò prova che il tuo nome diviene ogni dì più apprezzato, ma pure un pochino me ne duole pensando come il tempo speso nelle lezioni sia d'incaglio a quegli studi che meglio potranno giovarti nello avvenire: ciò mi detta la ragione e l'esperienza; non per questo però tralascio rispondere a quanto chiedi nella lettera che ti piacque indirizzare al *vecchio professore*.

Tu desideri conoscere quale sia il miglior sistema d'insegnamento nel paesaggio: io non pretendo sedere in cattedra, ma ti farò noto quello che adopero con tutta convinzione, non senza però far precedere poche parole di schiarimento.

Ti rammenti di Leonardo ove dice dei nepoti della natura? Ebbene gli è appunto di ciò che io parlo. La cosa è vecchia e la colpa pesa per lo più sulle spalle di chi si assume il carico e la responsabilità dello insegnamento. Il maestro generalmente non insegna l'arte che a traverso di se stesso; innesta, permettimi l'espressione, la sua individualità sul giovine ramoscello, il quale cresce e fruttifica in conseguenza. Siccome ognuno al mondo ha una propria figura fisica, così ne ha una morale, e se questa è sempre debito rispettare, tanto più vuolsi tenerne conto con chi apprende l'arte, sopratutto nel suo esordire là dove è tanto facile e fatale il corrompersi e lo snaturarsi. In verità è molto meno fatica costruire un buono scuolaro, che produrre un discreto artista, e se il maestro non sa apprezzare questa differenza, guai al giovine che cade sotto la sua autorità. Io ho conosciuto un celebre pittore di paesaggio il quale aveva gran turba di scolari ed a tutti raccomandava di studiare dal vero, come sempre faceva egli stesso; ma quando inculcava loro questa raccomandazione? — Dopo che avevano copiati mille suoi disegni ed altrettanti studi ad olio. Ora come potevano essi interpretare la natura in modo diverso dal tirocinio fatto? — Si riscontra è vero il caso di qualcuno emancipato, ma ciò è soltanto in via di eccezione e riesce in prova di condanna al maestro. Questo fatto delle emancipazioni individuali è quello appunto che in faccia al tribunale della pubblica coscienza ha costituito l'atto di accusa contro l'insegnamento accademico, il quale è rimasto di gran lunga indietro dei progressi dell'arte operati da chi seppe scuoterne il giogo, ed intorno a cui si procura di iniziare una radicale riforma in base alla libertà dell'esercizio pratico ed alle leggi della scienza artistica che ne sono l'anima.

Di ciò basta, ed eccomi alla tua dimanda.

Suppongo in primo luogo un allievo che abbia disposizione a fare l'artista e premetto che contemporaneamente allo studio dell'arte impari la prospettiva lineare ed aerea, come cognizione di assoluta necessità sotto il rapporto della forma, della luce, del colore.

E la prima volta che il mio giovine prende la matita in mano e stimando convenienti i corsi progressivi di Calame, gli pongo innanzi le tavole di figure geometriche, le quali a poco a poco si convertono in forme di oggetti determinati fino a che riescono casipole, pietre, tronchi d'alberi, ecc., onde gradatamente e con scrupolosa esattezza riesce a copiare un disegno abbastanza ricco di composizione e complesso. A questo punto in cui l'occhio e la mano, come è di necessità, si sono abituati a ritrarre, io tolgo per sempre dalla vista del mio allievo i disegni di Calame e gli pongo innanzi fotografie eseguite sul vero. Egli le copia in molto maggiori proporzioni, non a matita, ma a carboncino, il cui meccanismo è tale da far dimenticare l'altro, che era necessario subire per primo esercizio d'imitazione, e diversifica affatto dall'impronta fotografica, mentre ne rende tutta la gradazione dei toni ed i più minuti dettagli. Inoltre è da considerarsi che tali esemplari non sono più come i primi una interpretazione, ma bensì la riproduzione del vero; nè occorre che ti spieghi il significato e l'importanza di queste due parole. Giunto al grado di sufficiente pratica nell'esercizio di copia dalle fotografie, consacra il tuo studio a riprodurre immediatamente dal vero; e non potendo ancora porre mano alla tavolozza, alterna nel modo seguente il lavoro: parte del tempo impiega prima in copiare a solo contorno semplici oggetti, studiando esattamente la direzione delle linee, dei loro incontri, delle loro rispondenze, cercandone specialmente la ragione nella prospettiva, e quindi accenna le masse d'ombra. Da questi sperimenti di dettaglio passerai a combinazioni maggiori di linee, e qui oltre della forma occupati molto del chiaroscuro, procurando d'indicarlo nel suo assieme e nei rapporti delle diverse masse a seconda in ispecie delle distanze e dei toni locali e poi prosegui ad avanzarti in tale pratica a tempo indeterminato. Occupi l'allievo l'altra parte della sua giornata colla tavolozza, e con essa impari il maneggio dei colori sopra esemplari fatti dal vero, con graduata difficoltà e sopratutto di autori diversi. Studiando oggi sopra un sistema di pittura e domani sopra un altro eviti il pericolo di sottostare ad alcuno, e giungerà ad impratichirsi nella combinazione delle tinte ed a pennelleggiare con abbastanza franchezza per potersi presentare in faccia alla natura.

Quivi ritragga a grandi masse, studii gli svariati valori di colore, sottraendo da principio qualsiasi dettaglio; un cielo, per esempio, una linea lontana di monti, una più prossima collina ed un primo piano sono quattro valori, che ad armonizzarli bene, non è poca fatica per un esordiente. Come ho detto del disegno, così della pittura dal vero lo esercizio è indeterminato; e quando mi convinco che il giovine può andare da sè colla guida della sua intelligenza, allora per me stimo il mio còmpito finito. La vita che mena, come è supponibile, in mezzo agli artisti, i consigli che sa cavar fuori dallo esame di dipinti vecchi e nuovi e sopratutto la sua operosità, tutto vale a spingerlo sulla via del progresso e prepararGli successi meritati.

Giudica come credi questo mio sistema, ma ritieni che io non ho inteso di averti spedita una ricetta. Quando uno, o per amore o per forza si costituisce *maestro*, ad un modo od all'altro bisogna che insegni, e non è già poco l'avere buon senso e coscienza.

TAMMAR LUXORO.

Sull'articolo del March. P. Selvatico
intitolato
POCHE PAROLE SULLA PITTURA AD ENCAUSTO, A TEMPERA E AD OLIO

Chiunque sia uso leggere il presente periodico sa che il Marchese P. Selvatico pubblicò nella Nuova Antologia un articolo intento a magnificare l'usanza di alcuni grandi pittori veneti del secolo XVI, i quali abbozzavano i loro quadri a tempera e li finivano ad olio, e ad eccitare i giovani artisti d'oggidì a seguirne l'esempio; e sa del pari che io ardii fare a quell'articolo parecchi appunti là dove, scostandosi dalle leggi immutabili della scienza, diveniva oscuro e difficoltava l'attuazione di sì utile suggerimento.

Forse un uomo di spirito debole si sarebbe adontato di ciò: il Marchese Selvatico invece, per tutta risposta, inserì in questo istesso periodico un articoletto, nel quale mi profonde tali e tanti elogi, che se potessi credere di meritarne anco solo una piccola parte, potrei andarne glorioso.

Sieno dunque grazie al generoso rivale che non confuse le cose con l'individuo, e sieno lodi a lui, che, ammettendo la franca parola nella critica, mostrò di avere perfettamente compresa l'importanza di questa scienza, mercè della quale dalle tenebre scaturisce la luce.

Se non che vi trovo accennato che io *gli lanciai parecchie accuse che grazie al cielo non son giuste.* Di ciò mi duole assai perchè, non avendole esso in guisa alcuna specificate, non posso nè giustificarmi, nè ritrattarmi, per cui sono costretto accontentarmi della lusinga di non avere, almeno scientemente, detta cosa meno che vera. All'opposto sono lieto di poter assicurare quell'illustre scrittore che, per pormi in accordo con lui, non fa d'uopo che io *tolga o modifichi* alcuna *asserzione,* bastando che egli rilegga il mio articolo per convincersi non aver io detto giammai che *le preparazioni a tempera* sono *buone solo per far più presto,* mentre dissi soltanto che *le suggerisco principalmente per sollecitare il lavoro e risparmiar tempo.* Il quale effetto è incontrastabile, poichè, anche astrazione fatta dalla maggiore speditezza della tempera, pochi giorni bastano perchè essa asciughi perfettamente, mentre acciò secchi un abbozzo ad olio occorre non meno di un anno.

E con ciò spero sia esaurito questo argomento.

Dolzago (Brianza), il 15 ottobre 1870.

G. Secco Suardo.

TAVOLE
della presente Dispensa

LA CARITA'

Bassorilievo in marmo di Vincenzo Consani, *da Firenze.*

Acquaforte di Celestino Turletti, *da Torino.*

Il viso e le forme di questa donna ci traggono a susurrare: « Michelangelo... » — l'insieme del bassorilievo ci sveglia nella memoria un altro nome del rinascimento italiano: Luca Della Robbia.

Come le opere di quest'ultimo, il marmo del quale pubblichiamo la ferma e ben modellata riproduzione incisa dal Turletti, appartiene alla scultura decorativa. Sappiamo che fra breve, dallo studio dell'autore dove tuttavia si trova, esso verrà portato a Monte San Savino in Toscana, e là collocato in un monumento.

È un serio lavoro, fortemente concepito e realizzato, degnissimo dell'artista che l'altro anno scolpiva per il Municipio di Pesaro la bella erma di Terenzio Mamiani.

I FRATELLI SONO AL CAMPO

Quadro di Mosè Bianchi, *da Milano.*

Acquaforte dello stesso.

Come Baiardo a Fieramosca, l'arte italiana può dire a Mosè Bianchi: « *Benoiste soit la femme qui vous porta* ».

Quando si pronunzia il suo nome — quando si rammenta quella baldanzosa faccia da Castigliano, quell'occhio nero ed ardente d'intelligenza — quando si ricorda lo slancio, la foga, la furia, il potentissimo colore, la vita esuberante, la fiamma febbrile, il pensiero profondo, l'umorismo supremo delle sue tele — si cade in una fulgida illusione, sembra di respirare i profumi del cinquecento, sembra di ritornare al tempo in cui l'arte toccò lo zenit della gloria — quando la patria nostra fu il maestoso Eldorado del genio — quando gli artisti avevano quel benedetto vizio di lavorar molto e discutere poco.

Mosè Bianchi sarà uno fra i pochi eletti dell'arte odierna — egli resterà. Resterà nei cachinni arguti e nei foschi drammi dei suoi dipinti; resterà nel *Pittore Londonio* come nella *Monaca di Monza*, nel *Giorno di parata* e nella *Benedizione delle case* come in questa penombra contristata di presentimenti e di lagrime, *I fratelli sono al campo.*

Egli resterà — parente di Velasquez per il pennello, parente di Rembrandt per la punta d'acciaio.

Ma più che tutto egli resterà Mosè Bianchi.

LE ALPI

Acquaforte del cav. Agostino Lauro, *da Torino.*

. . . . Qui nulla
Traccia d'uomo apparìa; solo foreste
D'intatti abeti, ignoti fiumi e valli
Senza sentier: tutto tacea; null'altro
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso
Stridir del falco, o l'aquila dall'erto
Nido spiccata in sul mattin rombando
Passar sovra il mio capo, o sul meriggio,
Tocchi dal sole, crepitar dal pino
Silvestre i coni . . .

Sulle vette altissime, in mezzo al sacro silenzio dell'azzurro, davanti alle perpetue nevi ed alle foreste piene di secoli, noi gridammo questi versi dell'*Adelchi* — e l'eco montana li ripeteva, e in quella calma formidabile, in quella stranezza di deserto, essi parevano veramente il fremito grave dell'aria negli abeti, parevano la voce rotta e profonda del torrente, il soffio misterioso dei burroni . . .

No — essi non erano più soltanto i versi di un poeta immortale, essi erano la parola viva della montagna, l'eloquenza della solitudine, un brano di questo poema dei poemi — la natura.

Il nostro dovere, dinanzi al nuovo saggio del Lauro, sarebbe stato di pescare tranquillamente anche una volta nel solito pantano dei termini ortodossi — sarebbe stato di celebrare anche una volta la finitezza mirabile, la esattissima riproduzione del vero, la esimia maestria e diligenza, ecc. In cambio, questa incisione ci ha ricordato dei versi, ci ha fatto evocare momenti di entusiasmo. Ci ha resi primitivi ed ingenui . . .

Potrà il venerando Areopago della gente di giudizio perdonarci questa colpa? . . .

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

V. Consani sculpsit

C. Turletti inc.

LA CARITÀ

A. Lauro inc. C. Lovera imp.

LE ALPI

L'ARTE IN ITALIA

ESTETICA

LEONARDO DA VINCI E LA FILOSOFIA DELL'ARTE

Continuazione Vedi dispensa di Ottobre.

III.

La cura estrema, incessante con cui Leonardo si sforzava di osservare, ricordare, intendere e riprodurre il diverso nella realtà e specialmente nel mondo umano è un tratto molto notevole del suo ingegno, una base importantissima della sua filosofia artistica; essa ha lasciato una larga impronta ne' suoi quadri, segnato nell'arte un nuovo progresso; essa si collega senza dubbio colla estensione di un ingegno atto a tutto comprendere, coll'acutezza di una intelligenza eccitabile a tutte le impressioni, ma sopratutto si connette colle idee del filosofo artista sulla Natura, e coi principii più alti del suo sapere e del suo insegnamento. Vi è lì una di quelle regole fondamentali che informano l'animo, la mente e le opere di un grande artefice, che inviscerate per così dire nell'esser suo, sono una delle secrete ragioni della sua originalità e lo differenziano profondamente da' suoi competitori. Vinci è talmente consapevole e persuaso della importanza di questa esigenza dell'arte che in tutto il suo *Trattato della pittura* non vi è forse precetto generale che egli inculchi maggiormente, che più si coordini coll'organismo delle sue idee, e per la ragion dei contrarii, con le maniere, le scuole, i maestri ai quali si oppone, con le riforme e i perfezionamenti da lui meditati.

Nemico di un angusto naturalismo, di un misticismo monotono, e di qualunque altra rappresentazione e interpretazione limitata della *vita* e dello *spirito*, egli respinge successivamente l'uniformità del tipo nelle figure, la similitudine degli atti, l'identità della fisionomia e dell'espressione, e dal tono e dalla insistenza sua, si sente che ha per avversario non solo un metodo opposto, ma degli uomini, e che in quello sforzo ripetuto di persuadere agli altri la gran diversità del reale si mostra un riverbero delle sue animate conversazioni, delle sue lezioni, delle sue critiche, e forse anco delle sue dispute.

« Le bellezze de' visi, diceva Leonardo, mai si tro-
« vano essere replicate in natura; in modo che se

« tutte le bellezze di uguali eccellenze ritornassero « vive, esse sarebbero maggior numero di popolo, che « quelle che al nostro secolo si trova, e siccome in esso « secolo nessuno precisamente si somiglia, il mede- « simo interverrebbe alle dette bellezze. (V. *Trattato* « *della Pittura*, pag. 77, ed. di Roma). Sommo difetto « è dei pittori, continua egli, replicare li medesimi « moti, e medesimi volti, e maniere di panni in una « medesima istoria e fare la maggior parte dei volti « che somigliano al loro maestro, la qual cosa mi ha « molte volte dato ammirazione, perchè ne ho cono- « sciuto alcuno che in tutte le sue figure pare avervisi « ritratto al naturale. Ed in quelle si vede gli atti e « moti del loro fattore, e se egli è pronto nel parlare « e ne' moti, le sue figure sono il simile in pronti- « tudine, e se il maestro è divoto, il simile paiono « le figure co' lor colli torti, o se il maestro è da « poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al na- « turale, se il maestro è sproporzionato, le figure sue « son simili. E se egli è pazzo, nelle sue istorie si « dimostra largamente, le quali sono nimiche di con- « clusione e non stanno attente alle loro operazioni, « anzi chi guarda in qua, chi in là, e così segue « ciascun accidente in pittura il proprio accidente del « pittore ».

Qui non si fermano le riflessioni di Leonardo su questo argomento, ed io per bisogno di brevità, riassumo il resto stimando di chiamare l'attenzione del lettore sopra una delle speculazioni più sottili e profonde che colleghino l'estetica di Leonardo colla parte più recondita della filosofia. Così ci sarà, mercè di questo esempio, fatto palese il procedere di questo artista filosofo; egli non maneggia una regola, non concepisce un'idea, se non per condurla dalla esperienza ove s'inizia, fino alla forma del puro pensiero o alle più intime fonti della osservazione interiore, ove si compie la sua unificazione coi principii. E del pari, giunto alla cima dei concetti o delle riflessioni egli non ha riposo se non riporta la sua dottrina nella pratica, se, passando per gl'intermedii strati intellettivi, non la traduce in precetti ed esempi scritti, o meglio ancora in disegni ed opere che la rendano viva e parlante.

Il caso nostro riguarda l'ordine e l'abito del pensiero e della mano nell'arte, le maniere fallaci e le illusioni del pittore, ma il genio di Leonardo investiga talmente la questione che la soluzione si profonda sino alle più intime relazioni del corpo e dell'anima, sino ai più occulti recessi dello Spirito e della Natura. Poichè con sottile speculazione egli penetra dalla mano nell'occhio dell'artista, dall'occhio nella immaginazione, dall'immaginazione al giudizio, dal giudizio consapevole, riflesso e personale a quello inconscio, istintivo e impersonale col quale l'occulta attività della Natura plasma l'organismo dell'uomo, ne determina e mantiene la forma, e accompagna coll'impronta assidua del tipo individuale ogni momento della vita, ogni esercizio del senso e dell'affetto, ogni moto delle membra, ogni atto della coscienza ! « Que- « sto tal giudizio è di tanta potenza, soggiunge Leo- « nardo, che egli muove le braccia al pittore, e fagli « replicare se medesimo, parendo a essa anima che « quello sia il suo modo di figurar l'uomo, e chi non « fa come lei faccia errore: e s'ella trova alcuno che « somigli al suo corpo ch'ella ha composto, ella l'ama « e s'innamora spesso di quello (pag. 78, edizione « di Roma) ».

Francesco Bacone negli aforismi del suo Nuovo Organo per la ristaurazione delle scienze, cercando le principali cause degli errori che ingombrano l'intelletto umano e gl'impediscono la retta cognizione della natura, ne addita una importantissima nelle disposizioni particolari della nostra mente, e nelle tendenze esclusive della nostra individuale costituzione; egli premunisce gli uomini contro le illusioni dei *fantasmi* che chiama dell'antro, perchè originati nella più profonda e occulta parte del nostro essere, dai gusti, dalle preferenze, in una parola, dalla complessione primitiva dell'anima e del corpo nostro. Egli ci avvisa della gran differenza che passa fra la feconda realità della natura e gli aspetti uniformi, limitati, simmetrici delle nostre ipotesi e dei nostri sistemi, fra il vero essere dell'universo e il senso nostro abbandonato a se stesso e sovente troppo simile a uno specchio infedele, che riflettendo le immagini degli oggetti, le rinvia alterate e contorte. Egli medita in aiuto dello spirito umano un metodo che sorregga, rettifichi e accresca la sua potenza, e contemporaneamente a lui, anzi avanti di lui, Galileo lo trova, lo varia, lo applica, lo feconda col frutto d'immense scoperte.

Un secolo prima di questi due grandi uomini, il Vinci filosofando sulla pittura si accorge dell'ingombro nocevole che cagionano alla mente del pittore i pregiudizii attinenti alla sua complessione individuale e alla sua educazione, scorge le disposizioni interne che producono le sue illusioni e i suoi fantasmi, ne addita la causa più profonda in un giudizio primitivo e inconscio della natura, anteriore alla stessa coscienza dell'artista, spiegazione che non attinge nè dal platonismo nè dall'aristotelismo del suo tempo, che deve a se stesso, di cui l'Hegel forse si contenterebbe, e che al certo dimostra fin dove si alzasse quella sua *terribile* facoltà di ragionare per cui tanto maravigliò i suoi biografi e i suoi contemporanei. Nè qui si ferma, imperocchè simile a Galileo ben più che a Bacone, egli non solo predica la necessità del metodo, ma ne determina e perfeziona le regole, le applica e insegna con precisione e maestria.

Quanto non s'illuminano e non s'innalzano i precetti più umili dati da Leonardo sulla pittura, allorchè guardandoli al posto ideale che occupano nell'apparente disordine del suo libro immortale, non si riducono a un gretto empirismo contrariamente alle intenzioni, al genio e al metodo dell'autore! Le raccomandazioni fatte al pittore di osservare le proprie forme, di notar le più brutte, di misurare se stesso in lunghezza e larghezza, di paragonare il proprio fisico con l'altrui, a fine di non incorrere nella ripetizione della propria figura, potranno sembrare a prima giunta, cose di un'importanza affatto secondaria per la filosofia

dell'arte; ma seguite il grande artista nella concatenazione delle sue idee, e vedrete come, prevenendo Bacone, egli trae l'uomo dall'antro de' suoi fantasmi per rettificare le illusioni del suo occhio e della sua immaginazione, e istruirlo delle vere condizioni dell'universo. Scorgetelo guidare il pittore dinanzi alle forme del mondo visibile, e, nuovo Aristotile, dividerle nei loro elementi, e ordinarle nelle loro categorie: contemplatelo mentre conduce il suo discepolo dallo studio dei fenomeni elementari a quello della loro composizione; tenetegli dietro nelle sue escursioni per le regioni della terra e del cielo, a traverso i regni della natura inanimata e vivente; ascoltate le sue eloquenti descrizioni dei paesaggi maestosi o soavi, delle tempeste spaventevoli o delle quiete scene campestri; udite i suoi insegnamenti generali sulle forme comparate degli animali e delle piante, le sue vedute magistrali sulle proporzioni del corpo umano, i suoi indovinamenti e le sue rivelazioni intorno alle leggi dell'universo visibile da lui analizzato e ricomposto, e dovrete confessare che i precetti di questo grande maestro sono coordinati e unificati nello studio profondo della realtà universale, che i suoi avvertimenti sugli errori del pittore hanno un significato e un interesse generale per l'umanità e che si collegano cogli aforismi di Bacone e gl'insegnamenti di Galileo, come le forme estetiche si connettono coi fenomeni fisici, l'aspetto appariscente del mondo colla sua interiore struttura, l'immaginazione coll'intelligenza, e l'arte con la scienza. Cosicchè l'autore del Trattato della pittura, quand'anco non ci fosse conosciuto per altra opera, dovrebbe annoverarsi fra i fondatori del metodo, e porsi come vero precursore della filosofia moderna allato a Galileo, a Bacone, a Cartesio, ingegni innovatori co' quali ha infinitamente più di somiglianza che non con Pamponazzo e Ficino suoi contemporanei o con quanti altri ristauratori di antichi sistemi furono sulla fine del 400 e sul principio del 500.

IV.

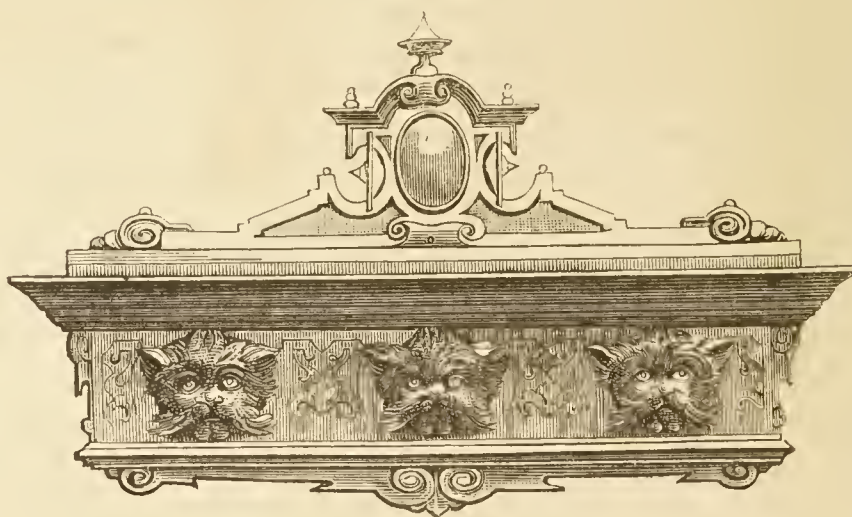
Se non che, occorre tornare all'artista e vedere in che modo congiungendosi col filosofo, stampa nelle opere sue quell'impronta di unità e di universalità che è propria della scienza dei principii e dei fini, e che sembra negata alla sfera e alle opere dell'arte. Il Vinci ha fatto tre grandi lavori storici in pittura, e sono l'*Adorazione dei Magi*, che si conserva nella Galleria di Firenze, il *Cartone della Battaglia d'Anghiari*, che si doveva eseguire nel Palazzo Vecchio, e il *Cenacolo* che è nel refettorio di un antico convento, alle Grazie in Milano. Ciascuno di questi lavori appartiene a uno dei tre periodi più importanti della sua carriera, e manifesta il suo genio negli stadii successivi del suo sviluppo; poichè il primo fu fatto in Firenze avanti che egli si recasse all'invito dello Sforza; il secondo fu eseguito in Milano quando egli era nell'apice della sua attività e della sua gloria; nel terzo si mostrò degno competitore del Bonarroti. Io non dirò quasi nulla dell'ultimo. Che cosa potrei dirne io dopo la descrizione che ce ne lasciò il Vasari, le lodi del Cellini, le riflessioni del Bossi, dopo le pagine brillanti consacrate ultimamente da Arsène Houssaye a questo soggetto, sopratutto dopo la eloquente lezione nella quale l'immaginazione artistica di Aleardi rendeva recentemente la vita a quel capo d'opera perduto e ce lo riconduceva davanti agli occhi meravigliati!

Si trattava di decorare la gran Sala del Consiglio con dipinti relativi a fatti gloriosi della Repubblica. Vinci e Bonarroti sono chiamati a concorrervi. L'uno sceglie per soggetto la battaglia d'Anghiari vinta dai Fiorentini su Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, l'altro un episodio della guerra di Pisa. Michelangelo rappresenta i soldati fiorentini chiamati improvvisamente alle armi da uno squillo di tromba, mentre si bagnan nell'Arno, Leonardo una mischia di cavalieri che si disputano una bandiera. L'uno spiega nel suo disegno la superiorità delle sue cognizioni nell'anatomia dell'uomo, la sua potenza nel rilievo, l'altro applica con non minore successo i suoi profondi studi sul cavallo. Ambidue maravigliano con quel duello da giganti i loro contemporanei, e il prestigio si comunica ai posteri costretti a contentarsi di soli ricordi. È stato detto egregiamente, in quella gara non vi fu nè vinto nè vincitore, perchè non vi potevano esser giudici. Il solo forse che avrebbe potuto esserlo, era un giovine divino che si preparava ad uguagliare il loro nome, e si chiamava Raffaello. Per altro la critica non rinuncia a' suoi diritti nemmeno dinanzi al genio; essa ha osservato che la composizione del Vinci è quanto al concetto, molto più appropriata, molto più connessa con l'essenza del soggetto. Cercare l'essenziale del concetto nei quadri storici, e trovatolo, rappresentarlo con forza insieme e sobrietà, evitare la confusione, rimuovere le minuzie, sostenere e guidar l'attenzione, commovendo piuttosto l'immaginazione che saziandola: tale è la somma precipua delle norme dei componimenti indicate da Leonardo nel suo Trattato, riassunte dal Rubens che tanto l'ammirò e fu così degno di comprenderlo, e applicate certamente nel famoso Cartone di cui parliamo. Di sette figure che sono in quel lavoro, scrive il Bossi, che giudica sopra una stampa dell'Edelink tratta da un disegno del Rubens, quattro solamente sono principali, mentre tre sono accessorie, e in quelle quattro medesime, due sole primeggiano. Tanto preme a Leonardo di occupare con forza il pensiero e di esprimere più che non espone! (Bossi, pag. 231 del suo scritto *sul Cenacolo*).

Il Cenacolo è un'opera molto più vasta. Quivi la potenza inventiva del Vinci e la sua compitezza d'esecuzione armonizzano pienamente e si equilibrano al massimo grado con le sue facoltà dell'osservare e del ragionare. Il soggetto è vecchio, trito, quasi volgare per la sua soverchia ripetizione: ma il genio e la scienza gl'infondono nuova vita e lo portano a un'altezza di pensiero e di sentimento che l'arte posteriore potè emulare, non trascendere. In quel tema, ove da tanti si era veduto una modesta scena di famiglia, o considerato soltanto l'aspetto mistico e le attinenze

dogmatiche, o preferito il lato portentoso e il prodigio, egli sceglie il momento più drammatico insieme e il più civile; egli elegge la circostanza in cui i discepoli del divino maestro, i fondatori del Cristianesimo, i rinnovatori del mondo, sono tratti a manifestare il loro animo, a confermare la loro fede. Essi sono soli in una stanza col Cristo, ma trasportano il nostro pensiero in ben più vasta scena. Ciascuno di essi ha il suo carattere storico o tradizionale e lo esprime. Là si manifestano in un baleno, per la significazione di un comun tipo semitico e per la varia individualità di lor fisionomie e movimenti, le passioni e i pensieri, le doti di mente e di cuore che congiungono e distinguono gli apostoli ad uno ad uno, insieme coll'improvvisa commozione che l'annunzio del tradimento produce in tutti. Là si palesano nella loro propria spontaneità combinata con l'azione divina ed amorosa del maestro, quegli animi potenti che produssero la più grande delle rivoluzioni religiose e dei quali vive ancora la fede e arde la carità negli Evangelii e negli Atti. La tenerezza e la soavità degli uni, la prontezza la ferma energia e il generoso sdegno degli altri si distinguono e congiungono in un'atmosfera luminosa di affetto vario, intenso, elevato, che dalla figura mansueta e divina del redentore si distende sulla schiera dei circostanti, simile al variare del chiaro-scuro e al digradar delle tinte con cui il grande artefice ritrae e vivifica questa scena spirituale nel mondo visibile. Chi ha potuto mai, salvo Michelangelo, uguagliare la sapienza che il Vinci ha spiegata in quel quadro, quanto agli effetti che dipendono dai contrasti? Chi ha significato con più verità l'opposizione massima fra la bruttezza morale di Giuda e la divina bellezza del Cristo, fra l'amore che nel maestro si sublima all'idea del prossimo sacrifizio, e l'odio che nel traditore s'irrita e contiene al sospetto di essere scoperto; fra l'idealità che nella testa del redentore s'innalza, accentra ed unifica, e i concetti che variando, cospirando o contrastando, informano i vicini gruppi, quasi suoni diversi e armoniosi di un solo istrumento, note differenti e concordi di un medesimo canto? La passata servitù e l'ingiuria del tempo tolgono pur troppo da un secolo agli Italiani il godimento delle squisite sensazioni che i nostri maggiori più fortunati gustarono nella contemplazione dei particolari di quel famoso dipinto. Ma nè l'ignoranza brutale dei soldati stranieri, nè gli attentati vandalici dei monaci l'hanno talmente disfatto che non ne possiamo almeno ammirare ancora, quanto gli antichi, il concetto e la composizione. Io sarei troppo temerario se anche solo su questa parte che è per altro la meno speciale e la meno tecnica, pretendessi di oltrepassare queste fuggevoli impressioni, e d'intraprendere l'analisi di un capolavoro di cui tanti artisti della scuola lombarda e il Luino stesso e il Lomazzo e l'Ogionno hanno dato il commento in numerose e pregevolissime copie, che il pittore Bossi ha illustrato con uno scritto voluminoso al principio del nostro secolo, e che infiniti critici hanno descritto e giudicato. Oserò solo di dire che non sarà mai abbastanza avvertita e compresa la maestria che presiede in quel quadro alla disposizione dei gruppi. Dalla figura che occupa ad un tempo il centro materiale e ideale, che attrae insieme l'occhio e lo spirito, dalla figura cioè del Redentore, lo sguardo si porta successivamente dai due lati sopra gruppi di persone unite a tre per tre, ma con distribuzione così naturale, così adatta ai bisogni dell'occhio, e così giustificata dagli accidenti della scena che tu non ti accorgi dell'artifizio se non dopo riflessione, e quando l'effetto del quadro è prodotto. Cotesti gruppi sono cosiffatti che l'attenzione, sempre difficile a regolarsi nella contemplazione di una gran tela, è qui condotta in modo che dal Redentore, in cui si unifica, può discendere indifferentemente così a destra come a sinistra, sopra un gruppo di figure molto vicine e cospiranti in un'azione unica quantunque legata e subordinata alla principale. In questo primo gruppo compatto, l'occhio ha già abbracciato un complesso, e ne ha fatto, a così dire, l'analisi e la sintesi con una prontezza agevolata dalla vicinanza e quasi dalla solidarietà degli oggetti; quindi senza fatica, anzi con un senso di riposo e di compiacenza dipendente dalla diversità dello sguardo che succede, l'occhio portandosi sull'altro gruppo incontra figure più discoste che costringono l'attenzione a dividersi e dilatarsi. Quindi finalmente la nostra vista ripartita fra i personaggi che occupano l'una o l'altra estremità del quadro, facendo ritorno verso il centro si riconduce al gruppo più compatto che succede, finchè arrivi alla dominante figura del Salvatore ed ivi riposi nell'unità. In questa guisa congiungendo con arte fina, varia, infinita le esigenze dell'occhio, della mente, della storia e della natura, alternando l'analisi e la sintesi, la previsione dell'effetto con la direzione dello sguardo, osservatore e ragionatore, psicologo e pittore, artista e filosofo, potente sopra tutto per l'unità mirabile del suo sapere, Leonardo spiega una bellezza che ripete la sua norma invariabile dalla logica e dal metodo.

(continua)

LUIGI FERRI.

SCULTURA

ANTONIO GAGINI Scultore siciliano del secolo XVI.

Statua in gesso modellata da G. FRATELLONI di Caltanisetta

Quantunque siano, con danno della storia dell'arte poco noti gli eletti ingegni che arricchirono di monumenti la Sicilia, purtuttavia il nome di Antonio Gagini scultore, vissuto nella prima età del secolo XVI, ha varcato lo stretto ed è sufficentemente nota la sua fama in Italia e testè ravvivata dalla bella biografia dettata dall'abate Galeotti editore in Palermo.

Lo scultore siciliano *G. Fratelloni* innamorato delle opere di quel grande ch'ei si elesse a maestro ha voluto pagare un tributo di riconoscenza alla sua memoria plasmando una statua che ne ricordi la immagine. Questo gentile pensiero, onora il giovane ricordato, il quale venuto a perfezionarsi in Firenze ove si ammirano le opere più insigni dell'arte scultoria, del risorgimento, esordisce nella sua carriera con un'opera moralmente buona, e per di più materialmente bella. Dall'esame accurato di questa figura si comprende come l'artista abbia lungamente maturato il suo concetto, e studiato il modo più efficace di esprimerlo con forme sensibili; inquantochè non apparisce che egli siasi occupato peculiarmente di trovare un partito, ma di rendere per quanto era possibile un Gagini moralmente vero desumendolo dal carattere delle opere che ci avanzano di lui e da quanto di esso lasciarono scritto gli storici.

Ed invero il Frattelloni non poteva a meno di operare così, perchè mancando di quell'uomo illustre ritratti colorati o scolpiti, era mestieri di crearsi un tipo nella immaginazione, o quello avvivare col fuoco animatore dell'arte. Unica guida all'artista nel rappresentare le sembianze del Gagini è stata una maschera ripetuta nei capitelli di una cappella da lui decorata nel Duomo di Palermo; la qual maschera ritenuta popolarmente come ritratto di quell'artefice servì di modello a colui che ne scolpì il busto che l'ammirazione dei posteri fece collocare sul suo sepolcro.

La figura di cui è parola è modellata in proporzioni più grandi del vero; pianta con maschio e risoluto atteggiamento sulla destra gamba. Volge la testa un poco di terza in atto di guardare; la sinistra mano alzata a metà del petto stringe lo scarpello, e la destra che tiene il mazzuolo posa sopra una lastra di marmo, dalla quale ricadono le pieghe di un mantello gettatovi sopra per formare l'indispensabile appoggio di ogni statua in piedi.

Alcuni accessorii saviamente scelti, come sarebbero un angiolo sbozzato nel marmo su cui si appoggia la figura, un capitello con la maschera, ritratto presunto del Gagini, una statuetta ed alcune carte con disegni di architettura decorativa giovano a far conoscere colui che arricchì il Duomo di Palermo delle opere più insigni del suo scarpello.

Nella parte esecutiva vi si riscontrano molta accuratezza e studio giudizioso del vero, essendo molto espressiva e parlante la testa, ben differenziata la qualità delle stoffe di cui è vestita la figura, e nel tutto assieme un carattere di fierezza che piace, inquantochè esce dalla compassata e fredda disposizione di linee imposta dal male inteso classicismo che si ferma alla scorza senza interrogare il midollo.

Con questa opera il Frattelloni ha dato uno splendido saggio del suo ingegno e sarebbe atto di giustizia se il Municipio di Palermo gliene commettesse la esecuzione per innalzare dopo tre secoli un monumento alla memoria di un artista che illustrò quella nobile

città con i prodotti del suo ingegno e la predilesse a segno di farla sua patria di elezione, se non errano gli storici che lo fanno nativo di Messina e figlio di padre lombardo (*). D. C.

(*) Del Frattelloni dobbiamo segnalare ancora ai nostri lettori un bellissimo bassorilievo eseguito nel 1863 come saggio di pensionato di Roma, rappresentante la cacciata dei mercatanti dal Tempio. *Domus mea Domus orationis est* ecc. della grandezza di metri 3 per 1,80 opera molto pregevole per novità di composizione ed energia di sentire, piena di carattere e di verità — nè è da tacersi una mezza figura di Dante Alighieri, in atto di scrivere una delle sue immortali terzine, eseguita in marmo per la Biblioteca comunale di Caltanisetta, patria del giovane scultore, al cui valente e fervido ingegno preconizziamo fama e fortuna pari al merito. C. F. B.

DIPINTI NEL PALAZZO CARIGNANO
IN TORINO

I lavori attorno a questo grandioso Palazzo che colla elegante facciata è così vago ornamento di Piazza Carlo Alberto, oggimai volgono al fine. Ancor pochi mesi e Torino potrà mostrare con orgoglio un edificio che per ricchezza e buon gusto può rivaleggiare con quanto di più splendido fu innalzato per ogni dove in altri tempi. Nel rimandare ad opera compiuta un cenno particolareggiato sull'intera costruzione, per ora vogliamo soltanto accennare brevemente i dipinti eseguiti nel soffitto della grande aula che, destinata da prima a raccogliere i Rappresentanti della Nazione, ora servirà invece per solenni convegni e distribuzione di premii ed ameni ritrovi, e ci è grato il poter asserire che i medesimi son degni non meno del Municipio che li allogava, che dei valenti artisti cui ne veniva affidata l'esecuzione.

Nè qui vogliamo indagare se in considerazione della straordinaria altezza della sala non si sarebbe potuto prescindere dal cercare di rialzare ancora il soffitto con disegni architettonici; diremo bensì che la parte ornamentale, d'invenzione ed esecuzione del cav. PASQUALE ORSI, è lavoro molto accurato e di effetto singolare, giovandosi tanto più del pregio massimo delle figure a chiaroscuro rappresentanti varie scienze interposte nell'architettura e che si devono all'accurato pennello del chiarissimo professore PAOLO MORGARI.

Venendo ora alla medaglia centrale larga non meno di 12 metri ed alta 8 nel centro, ben si può confessare che è nuova gemma alla corona di glorie artistiche di cui si fregia il professore FRANCESCO GONIN. Il soggetto dato era: *Le deità che presiedono alle scienze ed alla letteratura inviano i loro Genii a premiare il merito sulla terra*, il che fu con maestria somma rappresentato da *Minerva che siede nel mezzo, con a destra Apollo e le Muse, e a sinistra Temi, Esculapio, Igea e Mercurio.*

Dire ora a parte a parte i grandi pregi di quest'opera ci trarrebbe troppo lontano. — Era quasi impossibile il far meglio, gridammo al mirarla. E noi siam certi che il giudicio nostro sarà confermato da tutti, non appena sarà sgombra la sala dai tavolati.

Dipinse il Gonin oltrecciò negli angoli quattro gruppi composti ciascuno di una figura di donna e simboleggianti la *Medicina*, la *Letteratura*, la *Matematica* e la *Giurisprudenza*, con parecchi genietti attorno, aventi gli accessorii analoghi alle diverse scienze.

A porgere un'idea dell'importanza di questi dipinti, basti l'indicare che le figure di donna sono alte circa quattro metri...

Tutti i dipinti sono eseguiti a calce coi colori, cioè che s'impiegano per gli affreschi, ma applicati su intonaco asciutto.

E basti per ora, LUIGI ROCCA.

ISTRUZIONE ARTISTICA

SULL'INSEGNAMENTO PRIMARIO DEL DISEGNO

LETTERA A C. F. BISCARRA

Egregio Amico,

QUESTE noterelle non vi diranno niente di nuovo, niente di alto. Non mi parrebbe neanche prezzo dell'opera lo scrivervi una lettera, rubandovi due colonne del vostro elegante periodico, se non fosse la grande voglia ch'io sento di citare ad esempio per chi ricerca i modi d'insegnare il disegno una scuoletta di Padova. Il marchese Selvatico, che ha scritto tanto e tanto utilmente sull'istruzione primaria, non s'è contentato delle parole. Ha persuaso il Consiglio Comunale della sua città a votare una piccola somma annuale, per una scuola di disegno elementare e professionale, la quale, fondata e diretta da lui con tenacissimo amore, dà oramai degli ottimi frutti.

Le innovazioni introdotte dal Selvatico nell'insegnamento cominciano dalle panche. Entrate in una delle nostre scuole di disegno: ecco, vedete in un locale per solito male illuminato e poco ventilato, due lunghe file di tavole, sulle quali s'incurvano faticosamente le schiene de' vispi fanciulli. Il tavolone alto, lungo e orizzontale, ha, non sempre, sul lato posteriore un telaro, cui s'appiccano gli esemplari. Chi non vede che questo mobile è tanto sfavorevole alla spina dorsale ed al petto del tenero allievo, quanto è sfavorevole alla veduta? Il fanciullo deve per necessità tenersi piegato in giù, respirando male e stando a disagio; ma, per quanto s'incurvi, il suo sguardo, invece di cadere perpendicolarmente sulla carta, la segue in uno scorto che non può non alterare le proporzioni e le forme del disegno. Non dico niente delle gomitate e degli spintoni che il poveretto riceve a destra ed a manca dai suoi compagni; nè del continuo incomodo che l'uno reca all'altro nel muoversi, nel rizzarsi, nel raschiare con la gomma il disegno. Il danno comincia dunque dalle suppellettili: danno nello studio e danno — ch'è peggio — nella salute. Il Selvatico, imitando gli stranieri, ci ha voluto mettere riparo. Nella sua scuola ogni allievo ha uno scanno tutto per sè, e, unita con un telaro allo scanno, la tavoletta, che si può inclinare a piacimento, girare per ogni verso e tenere all'altezza più comoda. Un lungo bastone mobile, portato da solido piede, serve di notte a sorreggere la lucerna, che con una vite s'alza o s'abbassa, e che lo scolaro può mettere alla

sua destra, alla sua sinistra, in faccia, come gli aggrada. Quel medesimo bastone serve di giorno a portare i modelli in rilievo. Dimenticavo di dirvi che lo scanno contiene un cassetto, nel quale l'allievo serra a chiave le cose sue; e che tutti gli scanni sono piantati e inchiodati su gradini o zoccoli di diverse altezze, per modo che ciascuno de' ragazzi può facilmente vedere dritto dinanzi a sè sulle spalle di quel compagno, che sta davanti, ma più basso. Gli scolari s'aggruppano liberamente coi loro sedili portatili intorno alla tavola nera od al grande esemplare, che spesso tutti copiano insieme; e pigliano quel posto vicino o lontano, e s'acconciano sotto quella luce viva o temperata, che meglio conviene alla loro vista ed alla grandezza o maniera con cui vogliono eseguire il disegno. Questa, delle masserizie o degli ordigni, è cosa da ridere? Non avrebbe riso il Cennini, che nel 1437 nel suo *Libro dell'Arte* dava un intiero capitolo alla ricerca del modo di temperare la penna per disegnare, ed un altro capitolo alla ricerca del migliore osso per inossare le tavolette da disegno, che è *l'osso delle cosce e delle alie delle galline o di cappone, e quanto più vecchi sono, tanto sono migliori.*

Per quei nostri nonni non c'erano minuzie che non pigliassero sul serio: sapevano come per il fanciullo che impara, il suggerimento di una avvertenza pratica, l'aiuto di uno strumento o di un arredo, possono talvolta levargli dinanzi quell'intoppo, che alla sua mente timida e nuova pareva forse insuperabile. All'artista stesso quante volte una leggera difficoltà tutta tecnica non ferma la mano, non impaccia il pensiero?

Oggi il genio dell'artista e dello scolaro — lo scolaro in questi anni ha dal più al meno il suo genio — disdegna codeste pedanterie, rifugge da codeste inezie. O come siamo lontani da quel tempo, nel quale uno scrittore poteva raccomandare ai giovani sul serio, che per darsi all'arte dovessero mangiare e bere temperatamente, usando pasti leggieri e vini piccoli; dovessero riguardare la mano dai giuochi faticosi, e astenersi dalla compagnia della femmina. E il Cennini dice anche al proposito di quelli che cercavano a' suoi dì un maestro nell'arte, come con esso si disponessero tosto *con amore d'ubbidienza, stando in servitù.* Se di cotale *servitù*, di cotale *amore d'ubbidienza* non resta al giorno d'oggi quasi nulla nelle scuole e scuolette italiane, la colpa è, credo, tanto degli allievi quanto dei maestri. L'affetto è quasi svanito via; il bel legame morale tra colui che insegna e quelli che imparano, è quasi sciolto. Gli scolari considerano il maestro come un impiegato del Governo o del Comune, stipendiato per fare nè più nè meno che il suo mestiere; ma il maestro, dal canto suo, guarda alla cattedra come ad un mezzo di lucro, invocando un aumento di soldo od una promozione, e commisurando esattamente il suo zelo in ragione delle speranze e dei quattrini. Dieci, quindici anni addietro o più in là i genitori si presentavano sovente al maestro per informarsi della condotta e dei progressi dei loro figliuoli, si consigliavano perchè l'educazione famigliare s'accordasse con l'insegnamento pubblico, mostravano di tenere il maestro in conto di uomo onorevole. Adesso i ragazzi paiono orfanelli, e innanzi che puberi maggiorenni. Prima, il dì onomastico del maestro non passava senza una parola che mostrasse la buona memoria dell'allievo; e l'allievo, uscito dalla scuola, si rammentava di chi lo aveva fatto meno ignorante, e continuava di tempo in tempo a visitarlo, tenendolo informato dei casi suoi, e nell'incontrarlo per istrada si toglieva rispettosamente il cappello. Oggi s'entra nella scuola come in un'osteria, e s'esce dicendo tutt'al più bondì a chi resta. Vero è che il maestro dà tutt'al più a chi parte il buon viaggio, e chi s'è visto s'è visto, e il vecchio tempo, nel quale il maestro era, anche terminato di essere maestro, consigliero, protettore, aiuto dello scolare, è passato.

Badate, amico egregio, ch'io non intendo parlare di tutti gli scolari, i quali furono sempre troppi perchè il maestro si potesse occupare con tanto affetto di tutti un per uno; ma intendo de' migliori, di quelli che si possono dire veramente discepoli.

Un'altra maledizione: gli scolari sono adesso troppo disciplinati, troppo composti. Questa compostezza, questa disciplina tutte materiali non hanno che vedere con la *servitù* d'animo gentile, con l'*amore d'ubbidienza* di cui parlava lo scolaro di Agnolo Gaddi, pronipote, nell'arte, di Giotto. È una pietà il vedere la quiete de' ragazzi nelle pubbliche scuole. Non uno di que' lazzi chiassosi, non una di quelle scappate bizzarre, non una di quelle rivoluzioni unanimi, che davano in passato occasione ai sermoni paternali de' maestri. Gl'ingegni si svegliavano, i cuori si univano, le nuove e vispe nature si sfogavano con utilità somma del corpo, dell'animo, dell'intelletto. Allora bisognava che il precettore s'affaticasse a moderare l'attività e a smorzare la fantasia, che sono operazioni naturali e facili della scuola; adesso bisogna scuotere all'incontro, ed accendere, che sono cose disadatte e quasi impossibili al maestro.

Alla sovrabbondanza irrequieta della forza è subentrata una fiacchezza, una svogliatezza, una indifferenza, che riempiono, a considerarle davvicino, l'animo di rammarico, facendo nascere un gran timore per gli anni futuri. Immaginazione e vigoria, ecco le due virtù che mancano al giorno d'oggi anche nelle prime scuole: e sono pericolose, ma necessarie; e non si possono insegnare. Le panche delle aule ci guadagnano un tanto, ed i registri scolastici sulla condotta contengono meno note di biasimo; ma povero il maestro che si dolesse dentro di sè di una panca sconquassata, di una filza di *mali* o di *pessimi* in disciplina. Io, che sono professore, lo dico a voi, egregio Biscarra, che siete segretario di un'Accademia, mi sento proprio rallegrare tutto quand'odo le lagnanze di qualche innocente, ma bella e concorde scappataccia scolastica, purtroppo tanto rara in questi anni.

Anni addietro il maestro aveva un modo d'insegnamento, gretto se vuolsi, ma pur l'aveva, e voleva con fermezza che fosse seguito da tutti quanti gli allievi, badando meno all'appariscenza dei risul-

tati che all'utilità soda dei giovani. Poteva ingannarsi, ma s'ingannava in coscienza. Ai nostri dì il maestro — parlo senza volere offendere nessuno e ammettendo le debite eccezioni — intende viceversa meno all'utilità soda del giovane, che all'appariscenza dei risultati. Gl'importa di mostrare alla fine dell'anno i disegni della scuola al direttore, all'ispettore, al provveditore, al sindaco, al prefetto, ai genitori, al pubblico; gl'importa di avere una parola di lode, riservandosi poi secondo le occasioni di cavarne partito.

Veramente lo scopo è spesso raggiunto, poichè chi guarda un lavoro non ricerca più in là. Il disegno è fatto, per esempio, in carta tinta a due matite, o a contorno sottile sottile con la grossezza dalla parte dell'ombra, bene bene, quello è pieno di effetto, questo di eleganza. Bravo il maestro e bravi gli scolari. Nelle cartelle o nelle cornici della scuola rimangono de' bei saggi, fatti in buona parte od almeno finiti dal maestro; ma quando l'allievo saluta il maestro, che cosa gli rimane di scienza negli occhi e di destrezza nella mano? Conosco dei maestri di cembalo, i quali, dopo avere insegnato a fare la scala in *do*, insegnano ad eseguire una sonatina, che fa andare in solluchero la mamma ed il babbo. La noia de' principii va raddolcita, dicono. Che cosa c'è di male? Niente, per chi vuole restare un povero dilettante — dilettante di sè, se pure!

Negli allievi ci sono due istinti, l'uno buono e l'altro cattivo, de' quali il più de' maestri non tengono conto. Il primo sta nel discernere ciò ch'è utile davvero da ciò che è vano; il secondo sta nel gonfiarsi di quel che hanno fatto con l'aiuto del maestro, credendosi capaci di fare lo stesso o meglio, senza il soccorso e la guida di nessuno. Il maestro dovrebbe quindi con molto scrupolo guardarsi da due cose:

Primo, dal sacrificare l'utile al dilettevole;

Secondo, dal solleticare la vanità dell'alunno.

Che Monsieur Jourdain, il Bourgeois gentilhomme, dica al suo maestro di filosofia, il quale voleva insegnargli le tre operazioni dello spirito: *Apprenons autre chose qui soit plus joli;* e che il maestro gli chieda: *Voulez-vous apprendre la morale?* si capisce; ma non si capisce che maestri di scuole pubbliche, insegnando a ragazzi che hanno bisogno di imparare, stimolino, come fanno purtroppo assai sovente in Italia, la loro ambizione e la loro volubilità, cercando solo di *far figurare* la scuola. I ragazzi distinguono l'utile dal vano ad un patto, che il maestro li aiuti a scovrire e ad amare le cose sode; ma se fa il contrario la colpa è, non de' fanciulli, ma tutta sua.

Nelle scuole serali, o festive, di disegno industriale, l'accennato malanno si mostra scandalosissimo. Quegli operai, che non intendono che cosa sia forma, che non sanno i primi principii del riprodurla in disegno, sono messi a copiare pecorescamente per mesi e mesi un esemplare disegnato o stampato. Giungono a forza di tempo, di correzioni, di cancellature, di ricorrezioni, di aiuti, di ritocchi a terminare la loro opera: è un mazzo di fiori, un ornamento classico, gotico o barocco, una testa, un elmo, che so io. Due o tre di quei solennissimi lavori in un anno, ecco tutto.

Avranno imparato forse ad adoperare lo sfumino, a dare i tocchi di biacca sulla carta colorata, a stendere senza macchie una tinta all'acquerella; potranno appendere in cornice alle pareti della loro camera quei capolavori col loro nome a piede: ma fuori di scuola, chiamati a fare un grossolano disegno per una scranna, per una serratura o per altro, chiamati a svolgere uno schizzo altrui o solo a interpretare un disegno altrui, invocheranno invano la sapienza scolastica, maravigliati ed avviliti dalla loro ignoranza nuova.

O quanto meglio sarebbe stato che invece di far loro condurre artisticamente qualche disegno da mostrare, il maestro avesse fatto loro eseguire alla buona cento disegni da nascondere; che li avesse esercitati a conoscere e a riprodurre le forme e le misure delle linee, degli angoli, poi delle figure geometriche, de' solidi e via via, per avviarli in seguito a imitare dal vero le cose prima semplici poi complicate, sulle quali dovrà praticamente adoperarsi la loro fantasia e la loro mano di artigiani o di artefici! Fare molto, molto, molto, e senza pretensione d'arte o di lode: ecco ciò che bisogna; e badare alla sostanza; e cercare la virtù dello studio, non l'allettamento dell'opera.

Il maestro dovrebb'essere insomma maestro, non ciarlatano.

Così per l'appunto intende le cose nella sua scuola il Marchese Selvatico: fugge l'apparenza e bada al sodo. La sua, per verità, non è una scuola di disegno primaria generale, ma bene una scuola professionale, dove sono anche insegnati i principii: ed è per questo che la mi pare degna di molta considerazione e di larga lode, sebbene il metodo non s'acconci in varie parti a quello proposto dalla R. Accademia di belle Arti di Milano nel mio Rapporto, che fu spedito al Comitato per il settimo Congresso Pedagogico, e che voi pubblicaste nel quaderno del settembre dell'*Arte in Italia*.

La scuola di Padova aveva lo scorso anno più di un mezzo centinaio di alunni, tutti o quasi tutti artigianelli: sarebbero molti più se non mancasse lo spazio. L'orario di scuola è il seguente: fra il 3 del novembre ed il 31 del marzo dalle 6 ore alle 8 della sera; fra il 1° dì dell'aprile ed il 31 dell'agosto dalle 6 alle 8 del mattino. Nel cuore dell'estate s'anticipa di un'ora. Il Selvatico dirige la scuola e ne sorveglia con assiduità l'andamento; ma c'è un maestro, il Sanavio, intagliatore valente e buono statuario, ed un assistente, il Valerio, distinto pittore di figura e decorazione ed abilissimo nel colorire a tempera. Il maestro ha 1500 lire all'anno di soldo, e l'assistente 600, che sono una pezzenteria, se si considera il valore de due artisti il tempo che impiegano e il grande amore che l'uno e l'altro mettono al loro ufficio. Nel primo anno lo studio, comune a tutti, s'inizia col disegnare dalle figure piane, rettilinee e curvilinee, poi dai solidi geometrici, isolati od aggruppati insieme, per passare agli

ornati semplici; e le regole elementari e tutte pratiche di prospettiva s'alternano a quegli esercizii. Nel secondo anno cominciano i primi rudimenti di plastica per gli scarpellini, gl'intagliatori, i legnaiuoli, i meccanici, gli orefici; cominciano pure per i tappezzieri e decoratori di stanze gli esercizii del disegno acquerellato e del colorire a tempera, copiando da fiori, da nastri, da drapperie, da tutto ciò che può giovare al dipingere di quadratura. Nel terzo anno, ultimo del corso, si agevolano i modi dell'inventare, si assodano gli esercizii di plastica e di intaglio in legno ed in pietra per quelli che si danno allo scarpello; e si avvia l'immaginazione degli altri secondo il loro mestiere. I giovani che riescono veramente a bene rimangono nella scuola un quarto anno; gl'inetti sono licenziati al secondo. Il Sanavio, in ore diverse da quelle della lezione, apre officina per gli allievi intagliatori, i quali sono in buon numero e già esercitati nelle calettature e nelle incastonature dei legni da un maestro falegname; dà loro dei piccoli ma graziosi modellini di sua invenzione, e su questi fa eseguire dei mobili di modesto lusso e di prezzo moderato, convertendo così la scuola in bottega. Anche i pittori di riquadratura, guidati dall'assistente, entreranno, con utile già del borsellino, nella loro professione, dipingendo a ragionevoli prezzi gabinetti e stanze. Le nude pareti della scuola saranno le prime a venire a spese del Municipio dipinte così. Il ragazzo dunque, ancora allievo, vedrà materialmente il vantaggio dei precetti; e nello stesso tempo il buon gusto si spanderà dalle aule della scuola nella città, e, chi lo sa! da Padova nelle città vicine, in Venezia forse, che fu meravigliosa i secoli andati nella bellezza delle arti manuali, ed ora anche in queste è tanto meschina.

Non ho bisogno di dirvi che tutti gli esercizii, anche da figure geometriche, vengono indistintamente eseguiti a mano libera; che gli esemplari sono sempre relativi alle differenti professioni di ciascuno allievo, e che l'insegnamento è condotto secondo le norme esposte dal marchese Selvatico nel suo libro sull'*Insegnamento del Disegno nelle Accademie, nelle Scuole e negli Istituti tecnici*, stampato lo scorso anno a Padova dal Sacchetto. Neanche ho bisogno di dirvi che, se non fossero le strettezze e le meticolose prudenze del Comune, quello spirito animoso del Selvatico non si contenterebbe di una scuola piccola ed incompiuta, ma vorrebbe fondare una larga scuola operaia. Già gli frullano nella fantasia due insegnamenti da aggiungere agli attuali: l'uno della meccanica pratica e l'altro della chimica industriale. Il Municipio padovano non potrebbe spendere meglio i denari dei cittadini, nè cavarne un più considerevole frutto: intendo frutto di decoro e frutto di interesse.

Due desiderii: che si trattenessero ancora più i giovanetti allo studio primo delle linee, degli angoli, dei rapporti e delle figure di geometria piana; che si facessero eseguire ad essi sovente dei disegni più vasti, per assuefarli a tracciare nelle misure del vero i particolari e gli sviluppi delle cose, e ciò massime per i riquadratori, gli scarpellini, gli stipettai, gli intagliatori e gli altri, che dovranno adoperare l'occhio e la mano intorno ad opere di grande proporzione. È ad ogni modo notevolissima l'intelligenza sicura con cui gli allievi imitano ogni sorta di cose dal piano e dal rilievo, e l'abilità con cui modellano poi ed intagliano. In codesta scuola certi maestri testerecci — e quanti ve n'hanno! — potrebbero toccare con mano la verità di questa piana sentenza: che per bene insegnare bisogna rendersi conto del perchè e del come si insegna. Vedrebbero che i fanciulli, i quali per prima cosa quando principiano a scrivere fanno le *aste*, che sono linee rette parallele ed equidistanti (e con la penna riescono più difficili che con la matita) non provano nessuno impaccio ad iniziarsi a mano libera al disegno geometrico, e descrivono facilissimamente dei circoli simili davvero all'*O* di Giotto. Vedrebbero che i fanciulli non s'annoiano affatto, anzi si dilettano: sì perchè le difficoltà sono vinte passo passo, quasi senz'avvedersene; sì perchè, guardando ai compagni maggiori, che hanno imparato presto, capiscono di imparare, e indovinano lietamente il fine.

Ma contro il sistema razionale stanno in Italia due ostacoli: la tradizione scolastica, ed il nostro odio pei metodi. I maestri elementari, massime quelli degli istituti più vecchi, delle Accademie, per esempio, gridano sdegnosamente: S'è insegnato sempre a modo nostro, si sono fatti dei buoni discepoli, degli artisti eccellenti, perchè dovremo mutare? E aggiungono: L'arte è arte anche per il bambino, e chi pretende d'insegnarla come si farebbe dell'aritmetica, non è degno di annoverarsi nei sacerdoti delle Grazie. — Lasciamo stare le Grazie. L'insegnamento elementare, che si distribuisce a centinaia e centinaia di fanciulli, non deve intendere a creare degli artisti — santo Dio, n'abbiamo già troppi! — Ma il malanno delle nostre scuole, anche minime, è quello di non rendersi conto del proprio intento, di uscire dalla propria cerchia per tentare di arrampicarsi più in su. Modestia d'animo, ingegno libero da pregiudizii accademici, spirito colto: ecco le tre condizioni per dubitare di sè, per amare il vero, per ricercarlo, per intenderlo, per professarlo e per diffonderlo. A stretto rigore la prima di queste tre virtù non è necessaria: c'è dei maestri modestissimi, ma che son ciechi; degli alteri, ma che ci vedono chiaro. La pigrizia spesso congiura con la consuetudine e con l'ignoranza; è tanto comodo di non mutare, è tanto comodo di non istudiare, è tanto comodo di non pensare. Per carità! Giuro che vi sono nei maestri di disegno elementare molti uomini d'alto animo e d'alto intelletto, di alcuni dei quali sono vecchio amico o discepolo. Voglio anche protestare, avendo letto il Galateo, che tutti coloro i quali hanno per caso la meritoria pazienza di sorbirsi le mie chiacchiere, sono esclusi naturalmente da ogni censura.

Dopo questa prudente dichiarazione bramo accennarvi, egregio Biscarra, ad una accusa minuta e sottile contro il sistema razionale. Dicono alcuni tradizionalisti: Voi che andate in visibilio per una retta

o per un cerchio ben fatti, non v'accorgete, ingenui, che l'allievo, quando girate lo sguardo, adopera una riga di carta o fa compasso con le sue dita? — Risponderò, che il maestro, liberato dalla necessità di mettere le mani sui disegni degli allievi, potrà sorvegliare con più attenzione; che una linea fatta a mano libera, per bene che sia fatta, si distingue da un'altra fatta in diverso modo; che finalmente se il maestro sospetta di uno scolaro, potrà verificare in pochi minuti la colpa, facendogli sotto ai proprii occhi replicare il disegno. Aggiungo che, quando i fanciulli cominciano a studiare il disegno, non dovrebbero avere nessuna pratica di nessuna sorta di compassi e di righe. Infatti nelle Accademie un giovinetto non può essere ammesso alla scuola di architettura elementare se prima non ha qualche perizia di disegno, e non ha quindi almeno per un anno frequentato la scuola degli ornamenti; quanto alle scuole tecniche, il disegno si principia a insegnare nel primo anno e la geometria nel secondo. E sono, in verità, molto male avvisati quei maestri, i quali invertono per proprio conto questo ordine, anteponendo allo studio della imitazione a mano libera quello delle figure geometriche a compasso. Non vedono che avvezzano sino dal primo dì l'alunno ad aiutarsi con gli strumenti, incitandolo così a quegli inganni, i quali ritarderanno o toglieranno poi la snellezza e la speditezza nelle dita; non vedono che lo rendono sino dalla prima ora amoroso di quella precisione tutta meccanica, la quale fa i disegnatori timidi e rattrappiti. All'incontro dopo un intiero anno di esercizii a mano libera, lo studio della geometria viene mirabilmente acconcio anche per quello del disegno; giacchè le difficoltà dei principii — e nei principii sta in germe il bene o il male del poi — sono già vinte.

Infatti la sanità del principio ringagliardisce, vivifica tutto l'insegnamento successivo, perchè anche negli esercizii speciali, l'ordine razionale e lo spirito pratico non sono mai corrotti dalla passione della varietà vana e dall'ambizione del parere. Potrà sembrare bizzarro a qualcuno, fors'anche ridicolo, ma non a voi, che sapete come dalle cose buone nascono le cose buone: dico che la schiettezza ferma del metodo genera anche l'amorevolezza scambievole tra lo scolaro ed il maestro. Quello vede e capisce praticamente il beneficio della scuola; questo nella modesta e liberale ricerca della ragione si migliora e si contenta.

Oh come sarei lieto, mio egregio Biscarra, se queste ciarle sconclusionate facessero entrare nel cervello di uno solo dei maestri sino ad oggi ostinati e restii, un qualche dubbio di sè, ed un onesto desiderio di ricercare dappertutto la verità.

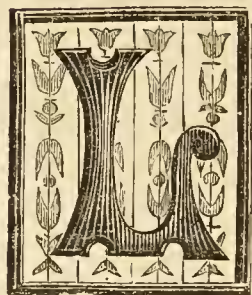
I primissimi principii, ecco ciò che il Rapporto dell'Accademia e questa mia lettera volevano studiare, mostrando con l'esempio come, allora quando sono informati alla ragione metodica, riescono efficaci agli studii seguenti ed alla pratica dell'arte.

So bene che tante altre cose ci sarebbero da dire sui cominciamenti del disegno di ornato, di architettura, di figura e via via, e sugli esemplari da trascegliere, e sul tempo e sul modo di studiare dal rilievo, dai monumenti e dal naturale; ma è materia vastissima, che mi riserbo, quanto a me, di trattare, se vi piacerà, un'altra volta: è vasta e difficile e in essa pure giova invocare l'aiuto della logica spregiudicata, ma è manco utile dell'altra, sulla quale abbiamo adesso parlato.

Vive valeque. CAMILLO BOITO.

Milano, il dì 12 del novembre 1870.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

DI GIOVANNI PIZZUTO DI PALERMO e dei suoi lavori in ottone e rame bianco.

L'applicare l'arte alle più umili industrie, fu un savio ed utile accorgimento che noi ereditammo dai nostri grandi maestri dei secoli passati, ma che non sempre sapemmo convenientemente apprezzare. Vi fu un tempo nel quale un Maso Finiguerra, e un Ghiberti, e un Benvenuto Cellini non arrossirono di limare, cesellare, o geminare un'elsa da spada, una chiave e una serratura da porte, un alare da camino, una borchia o qualunque altro lavoro del più umile metallo.

Vi furono poi in tempi a noi più vicini e non più gloriosi certamente, chi credette vilipendere l'arte adattandola a materia di poco valore, quasi che questa potesse rendere pregevole per se sola un oggetto di arte, e non fosse il lavoro solo che fa acquistar merito e valore alla medesima.

Un disegno di Raffaello sopra il più umile pezzo di carta renderà quello straccio preziosissimo, mentre un pezzo di oro informe o malamente lavorato, avrà soltanto il prezzo del suo peso, ma nulla più.

Questo mal vezzo di non applicare l'arte a qualunque industria, ebbe fortunatamente breve durata, ed ora si apprezzano dicevolmente quei generosi industriali che cercano togliersi dall'oscurità col dare al mestiere quella impronta artistica che lo nobilita, e meglio lo rende proficuo.

L'industria del lavorare metalli in Italia non è ancora giunta a quell'altezza cui è arrivata già presso altre nazioni, ma pur nulladimeno dal 1860 ad oggi qualchecosa si è fatta, e si va facendo anche fra noi. E siccome non molti sono in Italia quegli industriali che abbiano intesa la loro missione, così credo essere dovere della stampa periodica ed onesta il ricordare ed encomiare quelli che hanno contribuito col loro talento a nobilitare la lavorazione dei più umili metalli.

E uno fra questi benemeriti che ha diritto a particolare lode ed incoraggimento, si è senza dubbio Gio-

vanni Pizzuto di Palermo, il quale sormontando ostacoli di ogni maniera, giunse a perfezionare in un modo superlativo la lavorazione dell'ottone e del rame bianco, fabbricando con tali materie letti ed ogni altra specie di masserizie domestiche.

Prima del 1860 ignoravasi che in Palermo esistesse questa nobile industria esercitata da altri, oltre il Pizzuto, il quale forse non è stato che il perfezionatore dell'antico sistema di fabbricazione dei rammentati mobili. Ma dopo l'Esposizione Italiana del 1861, la manifattura dei letti di ottone di Palermo assunse vaste proporzioni, e determinò un attivissimo commercio, potendo sostenere qualunque concorrenza coi mobili di simile materia che prima si facevano venire di Francia e d'Inghilterra.

I lavori del Pizzuto hanno il doppio requisito della eleganza aggiunta alla solidità dei lavori, e del buon prezzo unito all'eccellente qualità del metallo che ben di leggieri si mantiene lucido e terso. Le forme dei letti dell'operoso isolano sono semplici, snelle, e venuste; gli ornati sobrii e di ottimo gusto; le imperniature facili e solide; i prezzi adattati a qualunque più modesta fortuna.

Lo avere stabilito dei depositi dei rammentati mobili in Firenze e in altre cospicue città del regno, hanno popolarizzata questa bella industria palermitana, e hanno procacciato al Pizzuto specialmente frequenti occasioni di onesti guadagni. Molte sono adesso le abitazioni in Italia, ove si veggono i letti di ottone di questo egregio manifattore, il quale ebbe perfino l'onore di eseguire la cuna per l'Augusto Principe di Napoli, dato alla luce nello scorso anno dall'avvenente Principessa Margherita nell'antica Reggia Partenopea.

Mantenendo ai letti le consuete lor forme, ha cercato il Pizzuto di dar loro una semplicità più artistica, che ha arricchita col porre sovente delle figurine in metallo sui quattro lati dei medesimi, sorreggenti o scudetti con armi gentilizie, o emblemi che si riferiscono al sonno e al riposo.

L'onorare chiunque si accinge a creare nuove fonti di pubblica prosperità, può servire di nobile eccitamento ad altri generosi che avessero identici sentimenti, e che non possedessero tutto il coraggio necessario per attivare qualche nuova industria.

L'esempio di Giovanni Pizzuto è tanto più da commendarsi in quanto che egli nacque, visse e vive sotto quello splendido cielo Siciliano, la di cui snervante e molle temperatura, alimenta la naturale inerzia degli abitatori, i quali contenti del vitto il più parco, poco si curano del conquistare col lavoro più ampie risorse a sè e agli altri. Egli invece fu uno di quelli che altamente sentendo la missione dell'uomo che lavora con savio indirizzo, scosse lungi da sè i soporifici papaveri del *dolce far niente* e con animo risoluto, e forte volere dimostrò che anche in quelle nobili provincie ove la politica del sospetto si piacque a tener le masse lontane da qualunque istruzione, si può facilmente tutto quello che si vuole. — Infine Giovanni Pizzuto non è degli ultimi che scrisse nella propria bandiera il nobile motto — *Volere* è *Potere*. D. C. FINOCCHIETTI.

ARCHITETTURA

DELLA CHIESA DI PERAROLO
(VENETO)

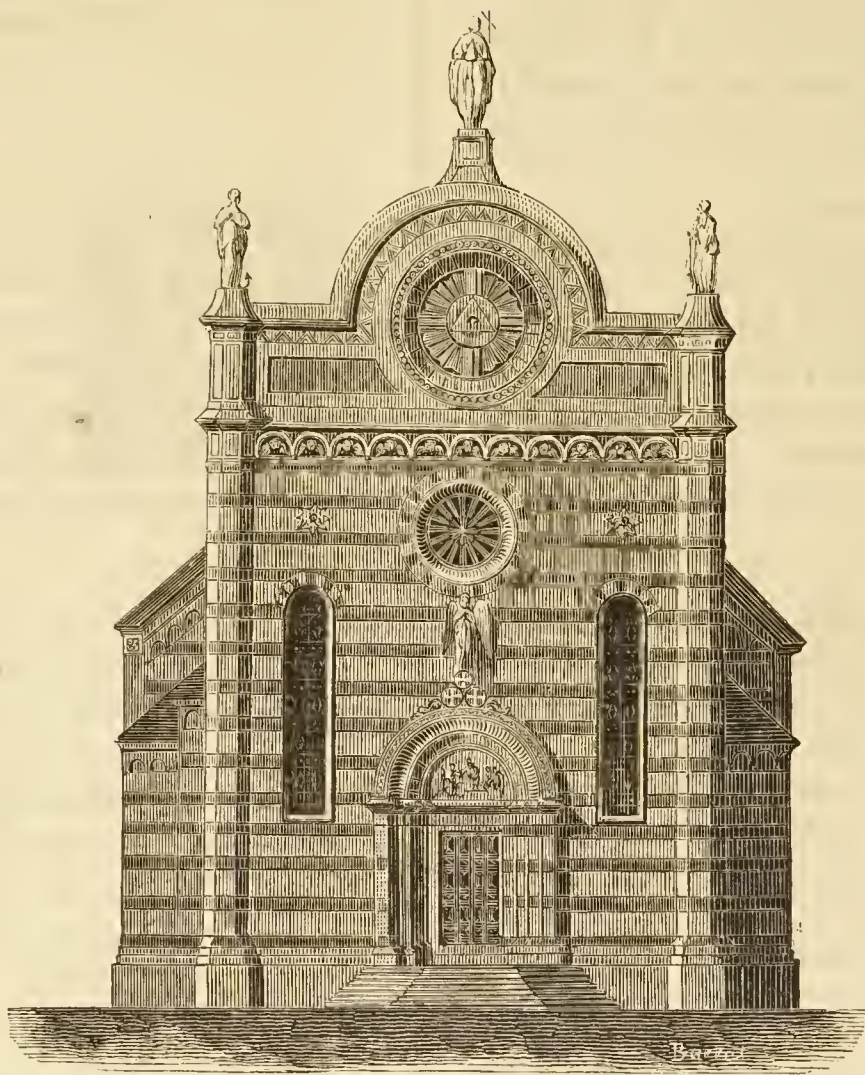
eseguita dal cavaliere ANTONIO NEGRIN da Vicenza, Architetto, e di altre opere del medesimo autore.

RACCOGLIENDO notizie intorno a questo vago tempio, di cui ci venne trasmesso il disegno, e pervenutaci una brillante descrizioncella sulla località dove sorge, e sull'edificio medesimo, dettata da esperta penna locale, crediamo nulla di meglio che riportarla testualmente.

« Perarolo è un modesto, ma ridente paesello, stretto e racchiuso in un'angusta area di terreno, dove il Boite ed il Piave mescono assieme le loro acque, e da dove la strada *Cavallara*, salendo con maestoso ed ardito serpeggiamento pel monte, sbocca alla pittoresca vallata del Cadore. Boschi e rupi all'intorno; poche le case signorili ed agiate, ma sane e pulite le abitazioni per tutto: uno strider di seghe, un fervere di officine, un commercio, una frequenza di gente attivissima, un cotidiano spettacolo di zattere che lungo la rapida e sinuosa corrente traducono il legname a Venezia, una vita faticosa, ma tranquilla; la industre classe degli operai bagnata dal sudor della fronte, ma lieta del pane guadagnato e sicuro; in ogni volto, sott'ogni tetto aria franca ed aperta, come a' tempi delle prime generazioni. — Oh! io invidio a quel cielo, a quei siti!

Crollata per vallanghe, e per impeto di acque l'antica chiesa, la popolazione si raccolse lunghi anni in un oratorio, ampliato provvisoriamente e alla meglio; ma il sospiro di tutti era un tempio più degno e caro al Signore, testimonianza eloquente di pietà, e augurio e promessa di aiuto e tutela nel cammino infelice che si corre quaggiù. E questa morale necessità, questo desiderio fu nobilmente e celeremente adempiuto.

Si contese sul luogo, ove rizzare la nuova fabbrica, a chi se ne dovesse fidare il progetto; sorsero difficoltà per sostenerne il dispendio; ma gli ostacoli e le dissensioni disparvero una volta dinanzi al coraggio, e all'amore che raguna e salda le forze, e le converge ad altissime imprese. Non passaron due anni, e dalle fondamenta e quasi per incanto, la chiesa di Perarolo sorse bella, e graziosa così, che villaggi o più grossi o

più ricchi la vorrieno e non l'hanno. — Sovra elevato basamento sta il tempio ad una navata; grandioso n'è il presbiterio; a ciascuno dei fianchi due cappelle per gli altari minori; sagristia, locali accessorii servono ai diversi usi senza ingombro e imbarazzo dello spazio interiore; comode ed opportune scale all'esterno della navata mettono ai luoghi superiori, all'organo, alla cantoria, che si ripete assai acconciamente nell'opposto lato del presbiterio. Maestosa la volta del cielo; aperte ad arco nelle fronti delle cappelle ne son le pareti, decorate con cornici, mensole, e armonicamente adornate a zone orizzontali e varie tinte; le finestre o circolari, od oblunghe mistilinee, danno largo campo alla luce; le invetriate con lastre a colori simboleggian la fede. Semplice per linee e per forme la fronte esterna annunzia il carattere e la destinazione dell' edifizio, e la maggior decorazione riservata alla porta ne rende veramente maestoso l'ingresso. Qui pure nella suprema circolare finestra è rappresentata la religione e sulla cornice che corona la fronte, stan tre acroterii, su cui poseranno in appresso tre statue. L'architettura del tempio ha il tipo cristiano che primo a noi derivò dal gusto bisantino, modificato poscia e raggentilito coi tempi, coi luoghi e col genio degli artisti. E la fervida immaginazione del vicentino architetto Antonio Negrin offerse ed attuò in Perarolo un'opera che per isquisitezza di gusto sveltezza di proporzioni, vivacità ed opportunità di lineamenti e tuttavia per solidità di gravità di esecuzione, risponde egregiamente a' riguardi dell'arte, e fa mirabile accordo e contorno alla scena incantevole che la natura apre dinanzi all'estatico spettatore. Onde sincero ed unanime suonò l'encomio al Negrin, e primo gliene attestò la meritata lode il regio ingegnere Tommaso Meduna, il cui nome è un elogio, e che fin da principio consigliò e accompagnò con amore la non facile impresa. Il tempio fu aperto e benedetto il 21 settembre 1862 ».

Nello accogliere nelle nostre colonne il disegno e la descrizione del bello e pregevole lavoro del professore Negrin, ci torna gradito di testimoniare a lui la nostra ammirazione per la iniziativa intraprendente da esso assunta testè nella sezione d'architettura del Congresso Artistico di Parma da lui presieduta: l'indirizzo proposto per il risorgimento avvenire dello studio di tale Arte, è in buona parte dovuto alla volontà tenace di lui e al desiderio suo vivissimo di veder prontamente migliorata l'educazione degli Italiani in questa importantissima disciplina.

I nostri lettori potranno riconoscere la ragguardevole entità dell'argomento, che troveranno svolto con molta efficacia nella Relazione, che sarà pubblicata in una prossima dispensa.

Ritornando poi all'opera dell'egregio architetto della chiesa di Perarolo, non vogliamo ommettere di accennare altri pregiati suoi lavori di cui ci venne fatto di ammirare i disegni, le graziose costruzioni, cioè che decorano leggiadramente il giardino annesso allo stabilimento Rossi in Schio, ed il tempietto monumentale in villa Onesti presso Treviso.

C. F. Biscarra.

Pubbliche Esposizioni

L'ESPOSIZIONE NAZIONALE IN PARMA

A Mosè Bianchi.

I.

L'ufficio di schiavo *nomenclatore* mi parve sempre molto meschino e molto stucchevole. Quando poi si tratta di una esposizione artistica, la più piccola dose di buon gusto, il più fiacco desiderio di non seguire in eterno lo stesso cammino, dovrebbero bastare a distogliere dalla consueta litania di titoli e di nomi. Litania comodissima per chi scrive, monotona siccome le pioggie d'autunno per chi legge, completamente inutile per l'arte. Una sovrana lepidezza — nei paesi del bello — è l'andarsene curvi nell'attitudine degli erbolai, lo annoverare ogni foglia ed ogni fiore, in cambio di tener fisso lo sguardo nella serena vastità dell'orizzonte. Quelli che così fanno sono i Wagner della critica, ma credo franchezza il soggiungere che in essi è posta la compiacenza di molta parte degli artisti, *genus irritabile* non entusiasta di certi inesorandi laconismi. Parlare di ciascuno — e parlarne lodando — ecco senza dubbio un sottile macchiavellismo, un mezzo infallibile affinchè ciascuno vi legga e vi legga seriamente — almeno per le due o tre righe nelle quali ciascheduno incontra quel grazioso colpo di turibolo che gli è dovuto.

Meglio che di analizzare, io cercherò dunque di riassumere. Tanto più che parecchie riviste assai diffuse vennero pubblicate, ed ora che l'esposizione toccò il suo termine, ora che dalla memoria di tutti ne svanirono le varietà particolari per lasciar posto al movimento, al carattere, alla fisionomia dell'insieme, tener dietro a questo movimento, studiare questo carattere e questa fisionomia mi sembra il compito vero e più interessante del nostro giornale. Io sarò breve — sarò sincero a qualunque rischio, e quindi, come cantava Orazio, *contentus paucis lectoribus*.

II.

L'esposizione nazionale di Parma fu essa una potente espressione dell'arte italiana in quest'ultimo decennio?... A mio giudizio, no certo.

Parecchi fra i capi e parecchi fra i più valorosi militanti non comparvero al torneo. Sentivasi ad ogni tratto la mancanza di qualche nome eminente, di qualche gagliarda individualità. Non v'è cosa più austera e più parlante di queste grandi assenze. L'arte sembra vestirne il corrotto.

Mancò fra i rappresentanti la pittura figurista — e fu lacuna immensa — l'ardente rivoluzionario della scuola napoletana, il Morelli; da Napoli egualmente mancò il Palizzi; mancò Enrico Gamba che tanto avrebbe illustrato il Piemonte; mancarono Hayez da Milano, Ussi da Firenze, il veneziano Zona, lo senese Mussini; nulla pure del pavese Faruffini, nulla del Vanutelli e del Fracassini da Roma, lo sventuratissimo che al pari di Leopoldo Robert spezzava di propria mano una fronte marcata dal genio e dalla gloria.

Forte di numero, anche la legione dei paesisti era ben lontana dal trovarsi completa. E qui non farò denunzia di colpevoli, chè il terreno è scottante come dorso di vulcano, troppo viva e attuale la pugna, scabroso il tema; — dirò solamente che molti fra coloro i quali forse avrebbero potuto accorciare sempre più la distanza fra il criterio del pubblico e certe interpretazioni della natura, si astennero dalla prova. E perciò anche questa volta il pubblico ebbe largo campo a inebbriarsi nel tripudio de' suoi antichi amori. Ma questo è un ritardo — non altro che un ritardo. A poco a poco si vincerà — finchè di nuovo a poco a poco i *sans-culottes* dell'oggi diventeranno le *perrucche* del domani, e spunteranno altri novatori e vi saranno altre controversie, altri anatemi, altri sogghigni, altre lotte, altre vittorie. L'arte obbedisce alla gran legge universale — alla legge della incessabile trasformazione. La sua vita è una perenne ricerca, essa è la chiesa militante dell'ideale, il suo grido è grido di battaglia.

Nel campo della scultura, il Vela non mandò che la notissima sua erma di Dante. Nulla il Duprè. Per questo modo non brillarono l'uno a fianco dell'altro i due nomi che meglio valsero a continuare il primato dell'Italia nell'arte di Fidia; per questo modo non sorse il fulgido confronto dei due ideali dominanti la scultura italiana contemporanea, — l'ideale tutto moderno e innovatore del Vela, e l'altro illuminato dai riflessi augusti della Grecia e del cinquecento — l'ideale del Duprè.

L'esposizione di Parma venne fissata nella pace; — si aperse invece mentre infuriava più che mai una guerra da giganti — si aperse nell'ansietà, nel corruccio e nel terrore. Ciò senza dubbio ha fortemente influito sul minore concorso degli artisti — dei primari in ispecie — alla mostra. L'arte anch'essa combatte, ma è d'uopo che le regni d'intorno la calma degli uomini e delle cose. Il bello ha bisogno del sereno. Le feste dell'arte sono simili ai conviti di Paolo Veronese — ai maestosi conviti sulla loggia di marmo, davanti ad un cielo di lieto azzurro, in mezzo a tutti gli splendori dell'opulenza e tutti gli abbandoni della gioia sicura e illimitata.

L'arte è la pace.

III.

Napoli studia e lavora. Napoli s'innalza sempre più. Napoli sta scrivendo una fra le più gloriose pagine della moderna pittura.

Gli artisti furono concordi nel deporre il premio dell'ammirazione intelligente — assai diverso dai premii del giurì — sui quadri della scuola partenopea.

E veramente il posto che essa occupava nella mostra era più che onorando — era solenne. Usciva da quelle tele il soffio dei vecchi tempi — uscivano le gagliarde assicurazioni per il futuro.

In fondo ad una vasta sala — bieco e selvaggio — campeggiava il gran quadro di Saverio Altamura, *Il Trionfo di Mario sui Cimbri*.

Non tardai a comprendere il *crucifige* urlato contro quel quadro all'esposizione torinese del 1863. Dipingere Mario, dipingere un trionfo sul campo, dopo la battaglia — dipingere un soggetto di storia — e allontanarsi dalle norme più inconcusse, dai più autorevoli esempi della *vera* pittura storica! Non seguitare, oh irriverenza ed eresia! le orme del Podesti, dell'Hayez, o quanto meno del Malatesta! Dipingere così violentemente, così sfrontatamente che alcune parti non sembrano che sbozzate, non temperare in alcun modo la

cruda realtà della scena, non tener conto di quella profonda sensibilità che tanto distingue il pubblico!...

Per me — lo dichiaro francamente — il quadro dell'Altamura è un poema. Sì, quello è Mario; Mario l'ambizioso, Mario dall'animo fiero e dal burbero aspetto, Mario l'infallibile capitano, Mario l'assetato di applausi, di stragi e di bottino; colui che dalla Libia trasse Giugurta incatenato per farne pompa, nel trionfo, innanzi ai Romani; colui il quale, nella occasione che Caio Lusio suo nipote venne per un infame tentativo ucciso da Trebonio, incoronò di sua mano l'uccisore. Gli anni e gli eventi possono accumularsi — ma io non dimenticherò mai quel formidabile vincitore portato in trionfo da un gruppo di soldati, le gambe penzoloni, le braccia puntate in arco e le palme appoggiate sulle coscie, come chi si riposa da una enorme fatica; — non dimenticherò mai quella faccia severa, tutta respirante la voluttà feroce di quell'orgia soldatesca, gli odori del sangue, il fumo delle pire, l'ebbrezza vertiginosa degli osanna. Dalle bocche aperte dei guerrieri escono le altisonanti acclamazioni, sembra di udire il clangor delle tube, i gemiti dei morenti, gli urli e le imprecazioni dei Cimbri debellati. E mentre si avanza il corteggio del duce Romano, svolgesi nel fondo una miserevole tragedia; è la narrazione di Plutarco tradotta in forma: « . . . Le donne, standosi sopra dei carri vestite a bruno, uccidevano quelli che là si rifuggivano, altre i mariti, altri i fratelli, altre i padri, e strangolando colle proprie mani i proprii loro bambini, li gittavan poi sotto le ruote e sotto i pie' dei somieri, e alla fine uccidevano pur sè medesime ».

Dal tema è nato il modo di esecuzione. L'Altamura vi trasfuse tutta la fiamma di un'idea profondamente sentita, tutta la febbre, tutto l'impeto dell'entusiasmo — qualche cosa di sprezzato e di brutale che ti sbigottisce e ti affascina — una violenza caratteristica, una magistrale arditezza. Lo stesso tema, immaginatelo trattato con una pittura più liscia e più finita, — diventa un controsenso. Noterò un difetto: il fondo. Un difetto di originalità; un plagio. Quell'orizzonte di roccie a picco, quella grigia larva di città remota — secondo Plutarco, Verona, — e le forme delle nubi possono rammentare alquanto il fondo della *Battaglia dei Cimbri* dipinta da Decamps.

Quasi contrapposto e compenso, a fianco di questo quadro l'Altamura ne pose un altro di piccola mole, *Dubbio e Fede*; quadretto accarezzato da lungo studio e da grande amore, vibrante di toni ed armonico nel tempo stesso.

Il Maldarelli non abbisogna dell'eccitamento che Platone soleva fare al troppo austero Senocrate: « Sacrifica, o mio buon Senocrate, alle Grazie ». La sua pittura è soave come i versi di Tibullo, essa è un continuo bacio deposto sulle chiome profumate di nardo e sul nudo seno delle fanciulle di Roma e di Pompei — vi aleggiano tutte le blande fragranze, tutte le calde seduzioni dei tepidari e dei triclini. Nel caso però di una scelta fra i tre quadri da lui esposti, avrei senza esitazione e senza tema di sbaglio posta la mano sul più piccolo, *Una stanza da letto pompeiana*. Sarà fantasia, ma in quella bellissima leggitrice distesa mollemente sull'adorno cubicolo, in mezzo alla solitudine di quella stanza fatta per la calma e l'amore, io vidi qualche cosa oltre ad una semplice figura femminile del tempo — vidi evocata nella sua intima poesia l'antichità elegante, l'antichità raffinata nelle morbidezze della vita, impareggiabile nella religione del senso, nell'apoteosi della materia. Tutto, in quel dipinto, è un aiuto ad accrescere il magnetismo della simpatia, persino la piccola dimensione. Voi vi sentite attratti come se alzandosi un poco dai molli drappi che coprono il letto, la formosa Pompeiana vi stendesse le braccia, e languida nello sguardo e nella voce vi mormorasse qualche irresistibile parola.

Una pittura di questo genere non si anatomizza, non si confronta, non si discute. Più libera e più virile, non perderebbe forse di grazia e ben anche di carattere?... Ma ripeto che essa non si anatomizza — si contempla e si sente.

Quando Michele Tedesco diede l'ultimo colpo di pennello alla *Morte del poeta Anacreonte*, quando scrisse il suo nome appiè di quella tela ineffabile, egli ha gridato agli artisti: « Ora pensate...»; al pubblico: « Ora, prima dello stolto cachinno, prima della brutale condanna, prima dell'ostracismo, prima del fischio, contempla, contempla lungamente, osserva, rifletti, addentrati, comprendi!...» Ai poeti, ai viventi fra i sogni, a tutti quelli che portano seco in mezzo al mondo un mondo ideale agli afflitti dalla nostalgia dei giorni scomparsi — a tutti costoro egli ha detto: « Venite, confortatevi, questa scena è per voi!...»

Scena profonda. Visione augusta. Ride il bel cielo della Ionia sulle spiaggie di Teo, al principio della settantesima seconda Olimpiade. Ottantacinque primavere fiorirono sotto la gaia pupilla del figliuolo di Eczia. Ora egli ha sentito avvicinarsi lo strano passo della morte. Ha sentito passar nell'aria un soffio gelido, e più non s'è illuso. Si cinse la calva testa di rose, poi dal suo seggio — trono di allegria e di canti — ha baciato per l'ultima volta la tumida bocca de' suoi giovanetti e delle sue fanciulle; — « Addio, inclito Smerdia, egli ha mormorato, addio Batillo, Cleobulo, Megiste, — addio tu pure, o bionda Euripile!... Dov'è la mia coppa?... Quà la mia coppa ben piena, e intuonatemi una parenia!... »

Gli porsero la coppa ripiena fino all'orlo di eletto Falerno, egli la prese con mano tremebonda, e intanto echeggiava per il vestibolo la gioconda parenia:

> Quando il dolce liquore
> Di Bacco il sen m'infiamma,
> Di gioia a dramma dramma
> Strugger mi sento; e sommo mio piacere
> E mio guadagno solo
> Stimo il sempre più bere:
> E se ho pur da morire, io mi consolo
> Che ogn'altro anche morrà.
> Ma fra quei dell'altro mondo
> Più nell'Erebo profondo
> Nessun forse al par di me,
> Siasi pur signore o re,
> Tal guadagno porterà (1).

Una coppa cade per terra e va in frantumi; scorre il vino sul marmoreo pavimento. È la coppa di Anacreonte; il moribondo è diventato un cadavere. Si sospende la festosa canzone — si ammutolisce; si getta uno sguardo a quel morto, uno sguardo furtivo e velato di lagrime. Pure non si piange, non si prorompe in lamenti; come il sorriso è rimasto sulla faccia del poeta, così non deve il suo spirito, varcando placidamente ai giardini immortali, udire il suono dei terreni singulti. Tutto sia blando, tutto sia sereno, anche la morte, per il sofo che cantò le cose più liete della terra — il cielo azzurrino, la primavera, i fiori del prato, il gorgheggio degli uccelli, le risa nel convito, il furore amabile del vino; le cose più dolci — l'occhio lascivo delle giovinette, le carezze degli adolescenti, l'estasi dopo l'amplesso, l'odor della rosa, le candide colombe, l'ambrosia ed il miele.

Così, un morto decrepito è seduto in mezzo a quel coro di giovinezza; e mentre quel corpo già prende la tinta cinerea del dissolvimento, e si trasforma in cosa spettrale, nulla intorno ad esso è cambiato; e se taluno in quel momento sopraggiungesse nel vestibolo, crederebbe che la giuliva compagnia si trattiene in silenzio perchè il suo Anacreonte sta dormendo.

---

(1) ANACREONTE, *Ode* XXXIX, Versione del Marchetti.

Senza dubbio, chi nella pittura considera essenzialmente la pittura, e prima dell'idea, prima del sentimento, cerca le qualità positive del dipinto — la forza o la delicatezza del colore, la generale tonalità, le seducenze affatto intime, affatto ignote ai profani che surgono dal *modus vivendi* del pennello; chi è propenso nell'arte alla dottrina dell'epicureismo, chi abbandona intieramente a certi letterati la frega del non volere in un'opera d'arte che una lezione di storia, un'assioma di filosofia, un principio di morale; senza dubbio, costui potrà essere il più caldo ammiratore della seria intelligenza che pensò questa tela, ma contestare nel medesimo tempo che al valore di essa come filosofia corrisponda il suo merito come cosa pittorica. Ma questo giudizio, il Tedesco certamente lo ha previsto. E certamente, nella gagliarda convinzione del suo ideale, egli non lo ha temuto. Egli ha voluto che la finezza del suo ellenico sogno non diminuisse, manifestandosi, per la consueta realtà della forma; egli non ha inteso, questa volta, produrre un saggio di pittura, egli ha voluto scrivere una pagina di poesia greca. Egli ha voluto dipingere un'elegìa; la sua meta era questa. Egli la raggiunse, e come soltanto un ingegno di primo ordine poteva raggiungerla. I gironi fantastici del suo concetto, egli li ha tutti discesi; le difficoltà gravissime della realizzazione, le incertezze del venir compreso, le probabilità dei futuri sogghigni, egli le ha tutte meditate. Di più ancora, egli le ha tutte sfidate. — Egli ha sacrificato l'amor proprio e la potenza del pittore alla visione del poeta. Lo sfoggio della tavolozza, il garbo del disegno, il chiaroscuro e per conseguenza il rilievo, la verità e l'impressione subitanea, tutto ciò egli ha immolato a queste tre cose pressochè immateriali, il contorno, il carattere, l'espressione. Egli ha voluto essere antico fino all'eccesso — egli ha voluto essere pagano fino allo spiritualismo. Come Puvis de Chavannes, egli ha improntato l'opera sua col marchio degli affreschi e degli encausti greco-romani e degli arazzi cinquecentisti.

Scrivo parecchi altri nomi napoletani che sono altrettante giovani fiducie dell'arte: Sciuti, Dalbono, Tofano, Boschetto, Parisi, De Gregorio; aggiungo l'Abbati, morto in terribile maniera or sono circa due anni. A quasi tutti fu guida ed esempio il Morelli. Tutti poi, in diverso grado, cercano versare nei loro quadri le baldanzose ricchezze del colore e della luce.

Sul margine del catalogo — un catalogo che sembra compilato per l'esposizione di Babilonia — d'accanto al nome di quello che mi sembrò il migliore fra i tre quadri di Giuseppe Sciuti, *La Pace domestica*, leggo questa mia nota: *Le lys dans la vallée*. Non è una stranezza — è un'impressione. Si — mi parve che realmente la dolce poesia del romanzo di Balzac si aggirasse per la luce bionda e la mite atmosfera di quella stanza signorile, intorno a quella giovine dama vestita di velluto turchino ed assisa in mezzo ai suoi bimbi. Ho fantasticato — ecco tutto. Splendida maniera è quella dello Sciuti; splendida e larga talmente, che condotta più oltre cadrebbe nella monotona facilità e nel vuoto del fare decorativo. Da questo pericolo si mantenga lontano l'egregio artista.

Da pochi dipinti sfolgora tanta poesia e tanta profondità d'interpretazione come da quello di Dalbono, *Lo re Manfredi scomunicato*. — Il sole volge al tramonto. Nel fondo, lo spezzato profilo delle case e delle torri di Napoli si delinea fermamente sul verde sfumato in oro del nitido cielo. Sta il sovrano di Napoli e Sicilia sull'ampio terrazzo della reggia, e presso a lui stanno la moglie Elena, la figlia Yole — divino angelo di bellezza — il figlio Manfredino, i cavalieri, le dame della corte, i menestrelli. Sul manco lato del terrazzo, in mezzo ad alcuni confratelli genuflessi e alle torcie abbassate, un vecchio monaco tuona la scomunica maggiore sul capo dell'uomo che, appena corsa la falsa notizia della morte di Corradino Svevo suo nipote, convertì la reggenza in regno, senza il consentimento del Papa, suo sovrano feudale. Re Manfredi è maestoso nella persona, superbo nell'atteggiamento come un Nabucco; alle folgori di Roma egli oppone una suprema fierezza e volge sul frate il suo sguardo sdegnoso — quello sguardo di cui ha scritto Guerrazzi: « Sussurra la gente uscirne un raggio più spaventevole della cometa scomparsa, e giura che arde le carni su le quali si posa ».

Di Francesco Marinelli, colorista ricchissimo, brillava il *Masaniello* portato in trionfo per Napoli da Ferrante Carafa. Quel tripudio di popolo è anche il tripudio della tavolozza. Tripudio glorioso. Agli evviva gridati da quella turba si accordano gli evviva dei toni e del sole. Manca tuttavia qualcuno alla festa: il disegno.

La maschia influenza del Morelli era evidente — troppo evidente — nella *Lucrezia Borgia* di Giuseppe Boschetto; debbo io forse aggiungere, dopo una simile osservazione, che uno sprazzo di luce colpiva quelle figure, che quella tela era dipinta colla poderosa sicurezza di chi ha studiato sotto un grande maestro?...

Nella pittura di genere, il primo ricordo che mi viene al pensiero è una *Monaca* in parlatorio, del giovane Tofano. Nulla di più vigoroso e di più armonico che quella nota di bianco dell'abito claustrale staccante sulla cupa intonazione del fondo.

Mi sorride nella mente il connubio di un'altra nota biancastra e di un'altro fondo gagliardamente intonato: il *Monaco al coro* del povero Giuseppe Abbati. Era delizia il contemplare quel pettoruto certosino dal profilo grosso ed angoloso, dalle nari furibonde di tabacco, dalla bocca spalancata in un *do* nasale — ritto innanzi al vecchio libro corale incatenato al bruno leggio. Oltre alle qualità eminenti della pittura e del tono, vi era in quel piccolo quadro l'osservazione attenta e squisita dei costumi monacali, vi era tutta la noiosa sonnolenza del canto fermo in mezzo al profumo dei ceri e dell'incenso, — vi era sotto l'apparenza faceta, sotto il sorriso dell'umorismo, la quiete ineffabile della chiesa, lo spirito grave della liturgia...

Le stentate figure poste da Michelangelo Massara nel suo interno di ospizio non sono che il brutto pretesto per un titolo assai prolisso ed assai edificante di quella tela che manifesta, d'altra parte, una vera vocazione per questo ramo dell'arte pittorica. Le sculture in legno che coprono le pareti sono rese con evidenza mirabile e senza la fotografica durezza della precisione malintesa; l'aria circola per quella grande stanza sonora, la luce fredda che piove attraverso i vetri dell'alta finestra ti mette un brivido triste.

Realtà e spigliatezza ho anche notato in due altri interni, *La Sacrestia* ed *il Coro di San Martino in Napoli*, di Domenico Battaglia.

IV.

Ma in complesso, l'importanza della pittura di genere napoletana nella mostra Parmense riuscì di gran lunga inferiore alla importanza della pittura che sono costretto a designare col nome di storica. Forse l'effervescenza, il bisogno e l'abitudine del grandioso, l'indole appassionata ed entusiasta della fantasia meridionale non sono elementi opportuni per la tranquilla intimità di studio che richiede la pittura di genere. Non bisogna cercare appiè del Vesuvio il fiorellino che olezza per le fresche praterie.

Ma questa osservazione, se fino ad un certo grado può spiegare la scarsezza della pittura di genere, certo non può essere addotta riguardo al poco numero e al debole significato del paesaggio napoletano all'esposizione. Perocchè anzi era il contrario che avrebbe dovuto realizzarsi. Paese dell'azzurro e della luce, paese ove le tinte sono fulgori, dove le ombre sono densità implacabili — paese ove tutto sorride, tutto scintilla, tutto freme, tutto vibra,

— quella regione dell'Italia non dovrebbe essere la terra promessa, la patria magnifica della pittura di paesaggio?... Quella marina e quegli orizzonti, i profili di quelle rupi, le curve di quelle spiaggie, la calma di quelle baie; quei paeselli, note di bianco abbagliante da vicino, larve da lungi; quei paeselli, quelle casuccie, quelle barche a riva, sotto il sole; — poi quelle lande sterminate, quelle campagne tremolanti sotto il meriggio, quei silenzi, quelle solitudini; quelle solitudini piene di memorie, quella fragranza di voluttà e di poesia sparsa dappertutto, nel fogliame degli alberi, nell'erba, nell'aria; —lo splendore di quel suolo, il cobalto volgente al nero di quel cielo; quelle albe, quei tramonti, quei crepuscoli; — tutto ciò non dovrebbe essere forse una seduzione assidua, irrestibile, quasi un comando, un impero sull'anima degli eletti che sanno, invidiabili!... fissar sulla tela il Verbo misterioso palpitante nella sacra natura?...

Non mi arresto sopra due pazientissime vedute del parco di Caserta — due negazioni dell'arte — di Federico Quercia. Rammenterò *Un'ora di calma*, fantasia soavissima di Francesco Sagliano, ma pittura senza polso; la *Marina di Meta*, dell'Altamura; un'altra marina, *La calma*, di Francesco Mancini — e questa notevolissima; una bionda intonazione, una fluidità evidente, l'aria e lo spazio, ma essa pure, come dipinto, assai fiacca. Le facoltà potentissime del Cortese mi paiono avviate sul declivio pericoloso dell'abilità, dello spirito e del sistema sottentranti alla sincera e varia interpretazione. Dall'uno all'altro dei numerosi suoi quadri, non esisteva che la diversità dei motivi; l'esecuzione era in tutti la stessa. Tutti però confermavano la elevatezza fantastica, la forza piena di slancio che caratterizzano l'ingegno di questo egregio napoletano; e si pronunziava un grande nome, il nome di Teodoro Rousseau, guardando principalmente il *Lago di Nemi* e la *Pineta di Castel Fusano*. In faccia degli otto quadri d'Oriente del Benassai (*Una mattina sul Nilo vicino a Cairo* era forse il migliore) mi sovvenne della sfinge tebana. Davvero non arrivo a spiegarmi come mai un artista di riconosciuta intelligenza possa continuare per una via così lontana dal giusto e dal bello. Quegli otto quadri mi parvero otto stranissime smentite alla *Quiete*, il severo paesaggio che riportava il premio al gran concorso di Firenze nel 1868.

Il nome del Vertunni non può essere dimenticato; ma egli pure, nei tre quadri esposti, non ha palesato le sue prove più eccelse.

Rammenterò da ultimo *La voce che sclama nel deserto*, di Achille Carrillo. Una forte idea svegliarono nel Carrillo le parole dell'Evangelista; il suo quadro è la creazione di un poeta. Sotto il chiarore del crepuscolo, la brughiera si stende fino all'orizzonte, ed è sconsolata — e sembra il regno della malinconia; una figura vi campeggia, una solitaria figura d'uomo che alza le braccia verso il cielo — uno spirito, un fantasma. Tale il pensiero. Tutta la parte del terreno supera in esecuzione la parte del cielo. La voce nel deserto! Non sarebbe forse questa la voce della critica d'arte?...

GIOVANNI CAMERANA.

(*Continua*)

TAVOLE DELLA PRESENTE DISPENSA

ABBRUTIMENTO

(Ricordo di Costantinopoli)

Acquaforte del Cav. ALBERTO PASINI, *da Busseto* (Parma).

Leggete — quando tuttavia la serietà delle vostre occupazioni ve lo permetta — leggete Fromentin, *Une année dans le Sahel*. Sono i suoi quadri diventati parola.

Farete la conoscenza di Nâman; — Nâman l'ozioso del caffè di Si-Mohammed-el-Schèriff in Mustafà d'Algeri, Nâman il contemplativo; Nâman l'incessabile fumatore di *haschisch*, Nâman che ogni giorno vieppiù impallidisce, dimagra, svapora sulla sua lunga pipa, Nâman che si nutre di fumo, agonizza nel fumo — e finalmente spira nel fumo.

Se adunque voi leggerete Fromentin, la scialba figura di Nâman vi farà certamente pensare a quest'altra che incise Pasini. Come Nâman, questo lazzarone mussulmano può sembrare un miserabile; come Nâman, costui è forse un felice. Esistere, ma nel tempo stesso non più esistere; non più esistere che per una specie di sonnolenza vaga e continua, trovarsi avvolto entro una nebbia dove un tempo si trascinava qualche fioco fantasma, qualche bagliore incerto come un ultimo lume di crepuscolo, ma che ora è tenebrosa come la bocca dell'abisso; — non più esistere, non più sentire, passar le intiere giornate sull'angolo d'una via o sulla porta d'una moschea, fissando stupidamente la terra, nella immobilità di una statua; — se la vita reale significa dolore, se il pensiero è tante volte un martirio, l'esistenza di quest'uomo sarà poi veramente da compiangere?...

Prima venne l'ozio, accidioso compagno; poi il fanatismo, pazza vertigine, smodata bufera; poi venne l'oppio, carnefice blando, e con l'oppio vennero i sogni paradisiaci, le belle Urì piene d'inviti, gli argentei zampilli delle fontane tra i fiori, le musiche misteriose, i palazzi d'oro e di perle; — poi venne la sordidezza schifosa della persona e delle vesti, la cancrena del vizio, la stanchezza continua, la cessazione d'ogni forza; — le spinte si aggiunsero alle spinte, i pesi ai pesi, le attrazioni alle attrazioni. Ora la discesa è compiuta. Ora il fondo è toccato.

Il sole frattanto, il gaio sole d'Oriente, innonda di bianca luce quella perduta creatura.

L'acquaforte fu sino ad ora campo nuovo per il Pasini. Strana cosa, questo trionfatore del pennello non aveva mai afferrato il bulino. Ma certe intuizioni portano seco maggior sicurezza di qualunque lunga esperienza. Il vero talento è signore assoluto di se stesso.

Così, per la prima volta che il Pasini si è curvato sopra una lastra di rame, una potente creazione vi è rimasta...

CRISTOFORO COLOMBO IN CARCERE

Quadro del Cav. FRANCESCO GONIN, *da Torino.*

Aquaforte dello stesso.

Pensa egli forse alle iraconde calunnie che versarono sul suo capo la colpa della rivoltata San Domingo?... Pensa egli forse alla sconoscenza dei regnanti spagnuoli, alla viltà feroce degli uomini, alla cambiata sua sorte?... Ovvero pensa egli forse all'infame Bodabilla che gli tolse il governo dell'isola, e insultando alla calva sua fronte, lo cinse di catene, lo gettò seminudo nella oscurità malsana di un carcere?...

No — il suo pensiero è un altro. Egli precorre gli anni ed i secoli — egli si affisa nell'immenso futuro — e sente purissima la sua memoria, vede l'apoteosi del suo nome....

VICOLO IN SIENA

Acquaforte sullo zinco di TELEMACO SIGNORINI, *da Firenze.*

Conosciamo una malinconia stranissima — quella di certi pomeriggi nelle domeniche d'estate; — malinconia prodotta dal silenzio, dal vuoto, dalla noia e dal sole. Sarebbe forse di tal genere l'impressione che arrestò il Signorini frammezzo alle vecchie mura di questo vicolo?....

Je me plais dans ces lieux déserts où le pied sonne,
Où je suis presque sûr de ne croiser personne.

Sono versi di Coppée — un altro entusiasta del reale, un'altra intelligenza finissima e un po' malata.

G. C.

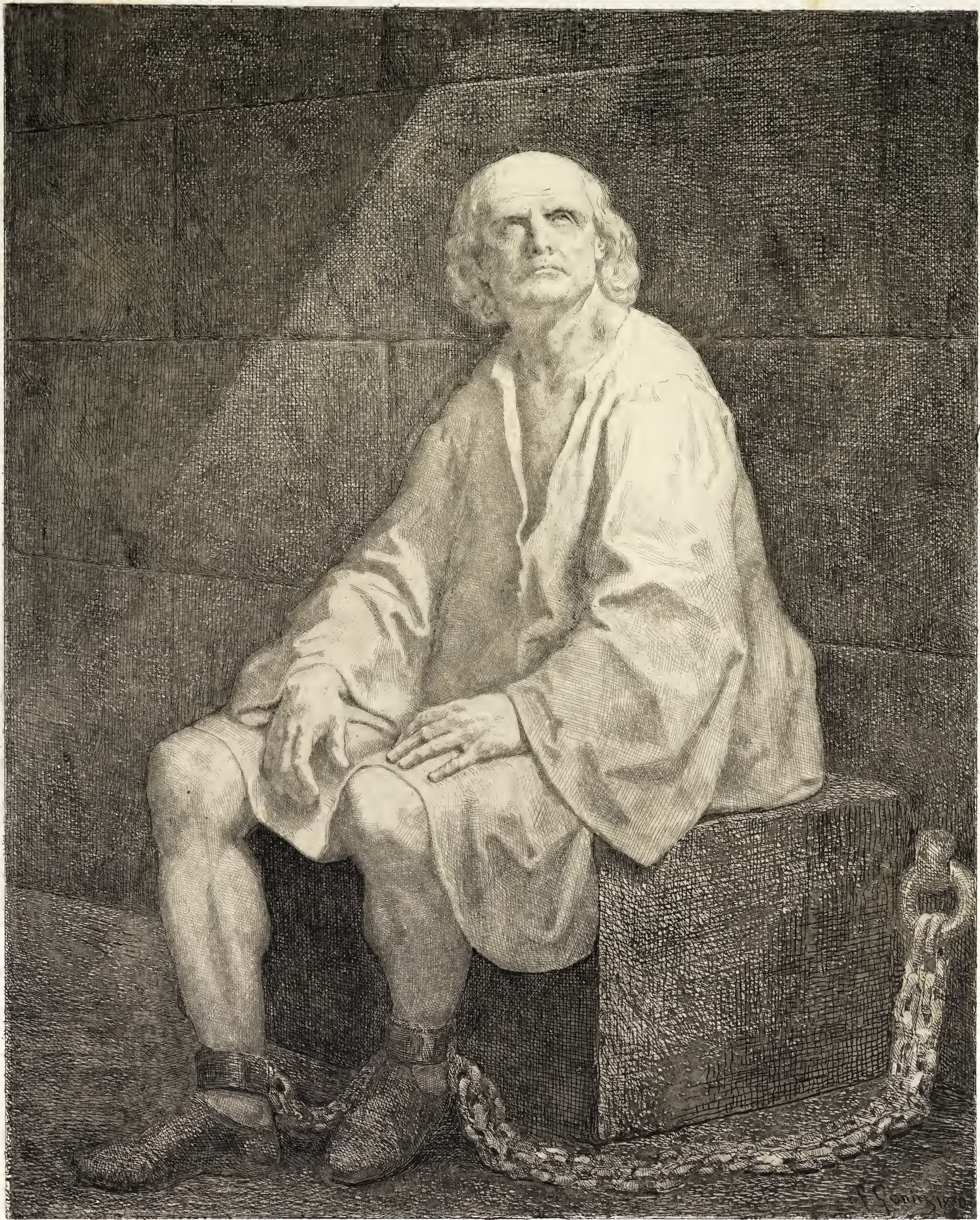
DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

AR

ABBRUTIMENTO
(Ricordo di Costantinopoli)

C. Lovera imp.

Cav.re Francesco Gonin dip. e inc.　　　　C. Lovera imp.

CRISTOFORO COLOMBO IN CARCERE

VICOLO IN SIENA

L'ARTE IN ITALIA

Estetica

LEONARDO DA VINCI E LA FILOSOFIA DELL'ARTE

Continuazione Vedi dispensa di Ottobre e Novembre.

V.

Risalendo al periodo della vita di Leonardo, che termina col suo primo viaggio a Milano, noi troviamo un altro suo quadro storico molto importante che tutti i critici convengono di assegnare all'epoca summenzionata, ma sul merito del quale si contentano per lo più di giudizii vaghi e brevissimi. Mentre moltissimi hanno illustrato la Cena, e molti la Battaglia di Anghiari, nessuno, ch'io sappia, ha parlato con l'attenzione che merita di questo lavoro. Il Calvi e l'Houssaye ultimi venuti fra i biografi di Leonardo, non c'impiegano che poche parole; l'uno ne registra semplicemente l'esistenza, avvertendo che non è se non un abbozzo a chiaro-scuro; l'altro osserva che i tipi delle donne non ricordano per nulla le milanesi, e che quindi esso deve sicuramente appartenere alla maniera fiorentina del grande artista. Vi riconosce finalmente il sig. Houssaye applicata la scienza delle ombre e dei lumi.

Nella *Gazette des Beaux-Arts* di Parigi, che è uno dei più belli e importanti periodici artistici dell'Europa, il sig. Galichon (anno 1867) ha fatto riprodurre il quadro di cui parliamo (1) unendovi un disegno relativo al medesimo che è pure del Vinci e fa parte della collezione privata dell'editore. Gl'intendimenti che si proponeva questo distinto cultore dell'arte erano eccellenti; poichè egli oltre al rammentare uno dei componimenti più interessanti del Vinci, mirava a dimostrare con quali studii preparatorii il grande artista si accingesse al lavoro, e per mezzo a quali faticose variazioni pervenisse a quel felice risultato, che ai poco esperti sembra dovuto a un solo getto, e a una ispirazione senza conato. Quanto alle osservazioni che fa sul concetto e sulla composizione, sono assai parche, e non fanno intendere in qual modo il Vinci si sia distinto dagli altri artisti trattando un soggetto del quale si può seguire la storia insieme con quella dell'arte da Giotto infino a lui. Inoltre a rendere completo lo studio dei disegni di Leonardo, relativi a questo quadro, sarebbe stata necessaria la riproduzione di quello a penna che esiste nella Galleria di Firenze.

(1) La riproduzione non corrisponde per altro interamente allo stato attuale del quadro. Vi sono delle parti integrate o supplite che non si vedono attualmente nella suddetta tela.

Il quadro essendo un abbozzo e quasi un disegno, si raccomanda pressochè unicamente pel componimento e per le idee, per cui mi sento meno peritoso nel tentarne la descrizione. Il luogo scelto dal pittore per situarvi la Sacra Famiglia è uno spazio aperto e campestre, limitato per altro, a sinistra del riguardante, dalla rovina di un grande edifizio, vasta mole che sorgendo con volte e scalee si allontana seguendo una leggera curva e congiungendosi con l'ampio paesaggio del fondo.

Nel disegno riprodotto dal sig. Galichon e che probabilmente è il primo in data, la scena non dissimile per la qualità del luogo, è molto più ristretta che nell'altro. È un anfiteatro chiuso con una tettoia sul davanti, sotto la quale sono i principali personaggi, mentre nel fondo e alle porte stanno cavalli e cavalieri appartenenti al seguito dei Magi.

Guardando invece al disegno a penna della galleria sopra menzionata, il quale non contiene le figure principali ma è, per così dire, il teatro del dramma messo in prospettiva, si scorge che esso si è aperto e allargato assai, quantunque appaia da alcune linee che l'artista non aveva ancora abbandonato l'idea di addossare un tetto alla rovina per figurare la classica e tradizionale capanna. Invece quel tetto posticcio e non sempre costruito dagli antichi artisti secondo la verosimiglianza è scomparso nel quadro. Qui il concetto liberato da un accessorio importuno e non necessario si svolge e incarna con tutta la sua ampiezza (1). Un alto albero stende l'ombra di larghi rami presso alla Sacra Famiglia uscita all'aperto da qualche nascondiglio delle vicine rovine e collocata nel mezzo della scena. La madonna seduta sostiene il bambino che con la sinistra scopre un vaso prezioso offerto da uno dei Magi inginocchiato e porta la destra alla tempia, mostrando nell'atto e nell'espressione del volto l'intelligenza di un fanciullo divino. Dall'altra parte sono gli altri due Magi entrambi in ginocchio, ma diversamente atteggiati; l'uno leggermente inclinato attende per presentare la sua offerta, l'altro si curva fino a terra in atto di adorazione dopo l'offerta del dono, mentre san Giuseppe sta lì vicino, in piedi, di dietro alla madre ed al bambino, portando innanzi la testa per osservare un vaso che tiene con una mano mentre ha il coperchio nell'altra. Così Vinci distinguendo i momenti varii del fatto unico dell'adorazione e atteggiando i personaggi principali del suo quadro secondo l'ordine e l'essenza degli accidenti, differenzia i movimenti e le posture, cerca i contrasti, le armonie e la logica, e col trovamento del vero nelle minime cose, rinnova i soggetti meno originali e più triti. Io non parlerò nè della bellezza delle teste dei due magi adoranti, nè del profondo sentimento espresso in quella di colui che più si prostra, nè della dolcezza del volto materno e della negligenza naturale de' suoi capegli leggermente riuniti di dietro al capo. Qui è scomparso il manto reale e il ricco vestimento di cui la scuola mistica copriva convenzionalmente la madre del redentore. Qui non trovi i signori toscani nei re magi, e nel loro seguito; qui è dileguato il convenzionalismo mistico e il realismo antistorico che disturba nelle tavole consacrate allo stesso soggetto da tanti valentissimi artisti, da Giotto, da Gentile da Fabriano, da Lorenzo Monaco, dal Botticelli, da Filippino Lippi, dal Beato Angelico e dallo stesso Benozzo Gozzoli. Qui non hai figure fredde, sembianti indifferenti, volti di espressione dubbia: nulla che non sia calcolato, nulla dato al caso.

Che se dal gruppo principale passiamo a considerare i gruppi circostanti e la scena che serve di fondo al quadro, avremo luogo di ammirare in altro modo l'invenzione, l'intelligenza e il sapere dell'artista. A destra e a sinistra dello spettatore le figure dominanti dei Magi e della Sacra Famiglia, sono attorniate da una moltitudine di gente distribuita in parecchi gruppi nei quali oltre alla varietà grande delle teste, dei movimenti e delle espressioni, si distingue una diversità di carattere e di condizione che conferisce potentemente alla grandezza della composizione e allo sviluppo del soggetto. Poichè mentre alla tua destra tu scorgi la folla del popolo che tratto dal maraviglioso annunzio, accorre dalla vicina città e dalle circostanti campagne per contemplare anch'esso il divino fanciullo e ci vedi rappresentata ogni classe di persone, agiate e povere, villereccie e plebee, con movimenti ed atti di affetto calmi, vivi o impetuosi, secondo l'età, il sesso, la condizione, ti colpisce dalla parte opposta il contegno più grave di alcuni che appartengono, senza dubbio, al seguito dei principi, e fra i quali in mezzo a figure più popolari, si nota distintamente il volto di un personaggio che porta la mano al mento, e meditando volge lo sguardo all'avvenimento e a colui che ne è l'oggetto. Più lungi a questa figura, il cui contegno non disdice a un animo meditabondo e filosofico, ne fa riscontro un'altra il cui sguardo penetrante e l'espressione di riguardosa indagine sembra indicare un leggiero scetticismo, mentre lì appresso sono altre persone gravi che parlano del caso, e qua e là nel popolo si manifestano segni di sorpresa, di curiosità, di allegrezza, di pietà e di commovimento ai quali partecipano alcuni cavalieri del seguito dei magi che si avanzano fra la folla. Scena profondamente studiata, piena di moto e di vita, che si prolunga sotto le volte e negli spartimenti rovinati dell'edifizio testè mentovato, mediante un agitarsi di cavalli e cavalieri. Ma il Vinci non si contenta di rappresentare con verità e di informare la bellezza delle sue invenzioni a una logica che ne determina tutti gli accidenti; egli è non solo pensatore ma filosofo; egli allarga il soggetto che tratta colle attinenze delle idee, egli lo innalza collegandolo cogl'intendimenti civili; egli lo domina da una cima ove altri non giunge. L'adorazione dei Magi e l'accorrere festoso del popolo verso il divino fanciullo, si collegano colla caduta del mondo pagano e col sorgere della civiltà cristiana, e questo doppio evento imprime in essi un significato solenne e stupendamente storico; di semplici accidenti religiosi e tradizionali li trasmuta in fatti altamente sociali. Il Vinci vuole esprimere questo significato e l'esprimerà, e il simbolismo di cui si servirà, sarà naturale e perfettamente connesso con la verità del suo soggetto. Non dividerà sforzatamente l'attenzione ma la dilaterà, non trasporterà l'immaginazione fuori della realtà, ma la innalzerà su di essa. A tal fine basterà la scelta e la disposizione degli accessorii, ed ecco come.

In quella rovina grandiosa, di cui parlai, fanno prospetto allo spettatore gli archi e le volte attigue e diversamente alte dei vomitorii di un circo; dalla parte dell'edifizio che s'incurva intorno all'arena di-

(1) Secondo il fac-simile della suddetta *Gazette des Beaux Arts* la capanna sarebbe nondimeno indicata da qualche tratto in un angolo del quadro.

scendono le scalee coi loro ordinati gradini, e in mezzo al circo un cavaliere, con un'asta in mano, sprona furiosamente il suo cavallo. Corre egli fuori delle rovine per inseguire qualcuno, oppure, come sembra indicarlo qualche segno non ancora cancellato, si slancia egli contro un altro cavallo, e son questi, come pare pensarlo anche il sig. Galichon, giuochi improvvisati dalla gente del seguito dei magi? (1). Inclino a crederlo senza decidere; ma quello che affermo, dopo aver anche consultato su ciò parecchi artisti e intenditori dell'arte, è questo: che il Vinci non ha posto a caso quel cavaliere in quell'arena, in quel circo, e che la sua presenza non è inutile a integrare il concetto grandioso dell'artista. Mediante l'opposizione che passa fra il fondo del quadro e la scena dell'adorazione, Leonardo è riuscito a destare in noi e a rappresentarci naturalmente i concetti della caduta del mondo pagano e del sorgere della civiltà cristiana. Poichè a simboleggiare la prima nulla poteva esser più proprio della rovina di uno di quei monumenti, e del casuale richiamo di quei giuochi, in cui l'egoismo crudele del paganesimo spiegava, per così dire, la sua essenza immolando infinite vittime al godimento di sanguinosi piaceri, disprezzando la vita, la giustizia, l'umanità, mentre per contrapposto la scena che ha luogo davanti a quell'anfiteatro, respira la carità, manifesta la fede sorgente e scopre l'aurora di una nuova società.

VI.

Così inventa il Vinci, così ingrandisce i suoi soggetti! Quanti altri insigni artefici avevano trattato il medesimo tema prima di lui; quanti lo trattarono contemporaneamente e dopo! Si formerebbe una galleria di capi d'opera coi soli quadri d'autore che si riferiscono al medesimo argomento e che sono sparsi in Firenze. Vi figurerebbero Giotto, Gentile da Fabriano, Lorenzo Monaco, l'Angelico, il Gozzoli, il Botticelli, Filippino Lippi, il Ghirlandaio, il Durer per non citare che alcuni dei più rinomati; si vedrebbero nei loro lavori bellezze infinite e parecchie di prim'ordine; si troverebbero anche sparse presso questi e quelli, tutte le parti del concetto rappresentato dal Vinci; ma nella vastità, nell'organismo, nello sviluppo del pensiero, chi lo pareggia? Il paesaggio che nel quadro del Ghirlandaio (2) serve di fondo, è immenso; la scena dell'adorazione è distribuita con gusto, ordine e simmetria ammirabile; egli pure si è servito di una rovina per adattarvi il tetto della capanna e colle sue forme eleganti e il suo stile esso ricorda l'epoca greco-romana. Forse è la rovina d'un tempio, e il pensiero del risguardante è tratto da essa a considerare il contrasto delle due religioni, il cadere dell'una e il sorgere dell'altra! Ma il concetto del Vinci è più ardito e più nuovo; il suo componimento manifesta un'idealità assai più varia e più vasta!

Terminiamo questo breve studio con alcune riflessioni generali sull'ufficio e sul merito più proprio di Leonardo nello sviluppo dell'arte italiana.

Quand'egli comparisce sulla scena, la scoltura e la pittura hanno già compiuto immensi progressi e sono illustrate da una moltitudine maravigliosa di artisti e di scuole. Leonardo è allievo del Verocchio, come Pietro Perugino e Lorenzo di Credi. Egli ode a parlare dei tempi splendidi di Masaccio, di Ghiberti e di Donatello come di una età che già si allontana, egli ammira e medita i loro lavori; egli si trova nel primo periodo della carriera, quando Domenico Ghirlandaio la compie. La sua vita coincide per quarantaquattro anni con quella di Michelangelo, e i due grandi uomini gareggiano fra loro nelle parti più difficili dell'arte, nella città italiana che, dopo Atene, ne personifica più splendidamente il genio. Egli è presente all'apparizione luminosa di Raffaello, concorre con Bonarroti a compire l'ammaestramento di lui, assiste all'effetto commovente delle sue divine creazioni. Già sul principio del 500, quando egli invecchia, dipingono Correggio a Parma, e Tiziano a Venezia, e la scuola delle lagune spiega l'inesauribile fecondità del suo pennello, e la ricchezza non mai abbastanza lodata del suo colorito.

In mezzo a tanta varietà d'ingegni, d'opere e di scuole, dopo tanti passi dati dall'arte nella via del perfezionamento, la missione e l'influsso del Vinci sono nondimeno sorprendenti, sia per la nuova scuola che ha creata, sia per l'esempio e l'impulso che ha comunicato alle altre, sia infine per le attinenze delle sue idee, de' suoi precetti e de' suoi lavori colla parte tecnica delle arti belle e principalmente della pittura. Senza dubbio le cognizioni e le teorie fondamentali erano già scoperte, divulgate e fiorenti. La prospettiva aveva ricevuto dall'ingegno meditativo e tenace di Paolo Uccello un fecondo e non più interrotto impulso. Le difficoltà che presentano i rilievi e gli scorti erano state superate da Masaccio con maraviglioso successo. Si tratta egli della espressione dei volti, della naturalezza dei movimenti, della verità e acconcezza della composizione? Ma la storia addita Masolino, Masaccio e Ghirlandaio come gli aurei anelli di una catena che abbraccia un secolo di progressi. Si parla egli del colorito? Ma quanti pittori anteriori o coetanei al Vinci non lo sentivano e spiegavano al pari e più di lui! Quanto alle proporzioni del corpo umano e alla parte geometrica del disegno, chi non sa quanto G. B. Alberti e Pietro Della Francesca se ne fossero occupati prima di Luca Paciolo e del Vinci, i quali ne hanno trattato contemporaneamente e con aiuto scambievole?

Il Vasari attribuisce in modo espresso a Leonardo il perfezionamento dell'anatomia del cavallo e dell'uomo, e una innovazione ingegnosa nei contrasti e variazioni del chiaro-scuro; egli loda pure la finitezza impareggiabile della sua esecuzione. I critici moderni gli attribuiscono giustamente l'insegnamento e l'esempio della prospettiva aerea connessa colle leggi dell'ottica e della visione. Per esser giusti e stare coi più larghi interpetri della Storia artistica convien dire che illustrò o migliorò col suo genio tutte le parti della pittura, che in tutte portò quel desiderio infinito della perfezione e quella profondità terribile di dimostrazione e investigazione che fu propria di lui solo.

Tuttavia, se questi fossero i soli pregi di Leonardo, egli sarebbe bensì un grande artista, ma non si spiegherebbe il prestigio unico che lo distingue da tutti gli altri. Egli non sarebbe il Vinci; non sarebbe dall'unanime consenso degli uomini messo a canto all'Ur-

(1) Stando al *fac-simile* dato dal sig. Galichon nella Rivista artistica summentovata questa sarebbe indubitatamente la vera interpretazione. Nel disegno di quel fac-simile è rappresentato un cozzo fra due cavalieri, mentre sui gradini sono schizzate alcune figure di uomini che assistono allo spettacolo improvvisato.

(2) Quadro della Galleria degli Uffici.

binate e al Bonarroti in un periodo e in un apice dell'arte, di cui forma e divide con essi la gloria maggiore.

È noto che la sorte delle pitture più famose è diversissima. Mentre i secoli sembrano aggiungere invece di togliere alla freschezza dei quadri di Paolo Veronese, quasi fossero per divino privilegio dotati di una giovinezza immortale, il tempo sembra aver cospirato colle vicende politiche e con gli attentati degli uomini per alterare e guastare lo stato primitivo dei più celebri dipinti di Leonardo, e quasi minaccia di rapirli del tutto alla nostra contemplazione. Ma in essi, e nelle riproduzioni, con cui l'industria moderna ne moltiplica in tante guise l'immagine, è un pregio che il tempo non cancella, che non cambia colle tinte e non dipende dalla composizione dei colori. Questo pregio appartiene al pensiero, al sapere e al genio filosofico. Quand'anco più non esistesse un sol tocco di quel divino pennello, quando non ci rimanessero più che riproduzioni scolorate de' suoi vasti concetti e delle sue stupende invenzioni, la parte più nobile delle opere sue vivrebbe ancora e noi potremmo tuttavia ammirarla.

VII.

La pittura fu per lui più che un'arte, fu una scienza, una speculazione sottile e profonda. Egli la collegò con lo studio analitico e sintetico della realtà univerversale, coll'esperienza che osserva i fenomeni, coll'induzione che scopre le leggi del mondo visibile, colla deduzione che le dimostra e congiunge; volle che l'arte movesse col senso dalla ispezione delle forme individue per cercarne col paragone e la riflessione l'elemento comune ed universale.

Indagatore assiduo della natura notò, inculcò ed imitò, più che qualùnque altro, l'immensa varietà delle sue opere; fu l'avversario acerrimo di qualunque arbitraria limitazione, di qualunque maniera esclusiva e convenzionale.

La inseparabilità dell'uno e del vario nelle forme degli enti è legge universale del mondo, ed egli volle che tale unità e varietà fossero anzitutto comprese dall'artista, venissero insieme compenetrate nelle opere d'arte, e si sforzò congiungerle nelle sue.

Quindi fissò e osservò fedelmente i limiti entro i quali l'una e l'altra sono contenute, e uscendo dai quali l'artista o cade nella monotonia, o trascorre nell'inverosimile e nel mostruoso. Studiò sopratutto i confini fra cui avvengono le possibili mutazioni dei tipi normali della figura umana, e congiungendo questo studio con quello delle proporzioni ebbe una profonda idea della bellezza, ne applicò le norme alle sue opere, e ne seguì nelle sue meditazioni e nel suo Trattato sulla pittura le connesse applicazioni alle varie sfere dell'arte.

Cosicchè in grazia della vastità del suo genio, della moltiplicità delle sue attitudini, e dell'ampiezza delle sue cognizioni, riprodusse e insegnò a ritrarre l'unità della natura nell'unità delle arti, collegandole tutte a reciproco giovamento e a perfezione scambievole; mostrò col proprio esempio in qual modo il pittore, lo scultore, l'architetto, lo scrittore si uniscano e si compiano a vicenda.

Si applicò con passione allo studio dell'antico, ammirò sommamente il genio greco, e ne levò a cielo il sapere nell'euritmia, ma non fu semplice imitatore mai; originale sempre in un'epoca che adorò l'antichità, seguace ognora della natura e del proprio ingegno, conobbe i pregi e i difetti delle varie scuole, li giudicò, li spiegò rintracciandone le più sottili e riposte cagioni.

Insegnò che lo spirito e il corpo dovessero essere negl'intenti dell'artista e nelle sue opere, coordinati alla produzione dell'effetto estetico, secondo la loro importanza; che l'organismo co' suoi movimenti e coi suoi atti obbedisse sempre al pensiero, altrimenti gli pareva, sono sue parole, che la pittura invece di parer viva, fosse due volte *morta*. E le sue opere attestano con quale perizia e con qual successo, ponendo in pratica i suoi precetti egli si facesse l'interprete dello spiritualismo nell'arte.

Poichè non solo da pensatore com'è, egli va diritto nelle sue invenzioni all'essenza del soggetto, non solo egli ricerca negli accidenti possibili, quelli che meglio convengono per rappresentarlo, e ingrandisce il suo tema colla scelta e con le attinenze degli accessorii, intento sempre al concetto dominante e consapevole di tutta la catena delle idee; ma con mente dialettica scorrendo da un contrario all'altro, opponendo gli estremi e armoneggiando i diversi, egli rappresenta ora in opere differenti, ora in uno stesso quadro le più spiccanti varietà dello spirito, il grado supremo della bellezza morale, e l'ultimo della morale bruttezza.

Così intendendo l'arte, in tal guisa fondandola nel fatto e nell'idea, nella scienza e nella natura, nella realtà e nella perfezione, egli la sublimò alla più alta rappresentazione dello spirito, e la rese eminentemente filosofica. Così egli potè veracemente ravvisare in essa una potenza creatrice che guardando nelle idee e maneggiando le forme sensibili, le sceglie e dispone secondo le leggi della proporzione e dell'armonia, e fabbrica un mondo idealmente superiore in bellezza a quello della natura. Coll'ordine enciclopedico dei veri, colla massima unione dell'arte alla filosofia, coll'insegnamento di un metodo universale, egli ha procurato all'artista il più largo e più sublime concetto della sua missione.

LUIGI FERRI.

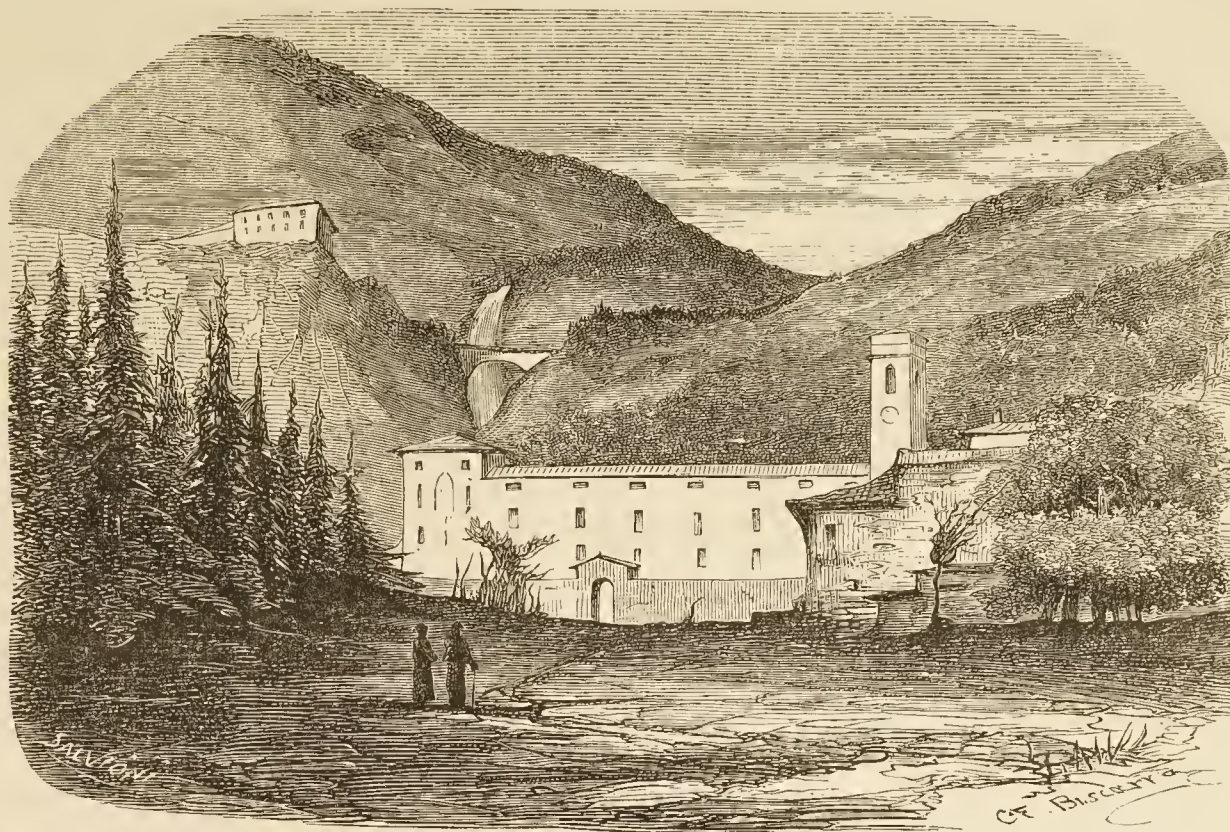
Pittura

UN NUOVO QUADRO DEL GHIRLANDAIO

Scoperto nel Convento di Vallambrosa [1].

VALLAMBROSA

I.

. . . .

Egli era stato condannato a perire in una specie di *vade in pace.* Per quale difetto o per quale peccato lo diranno gl'illustrissimi membri della Commissione incaricata di verificare le opere d'arte ond'erano ricchi i conventi e i monasteri soppressi. I quali illustrissimi membri noti a Firenze e in altri siti potrebbero anche tenersi non obbligati a rendere alcuna ragione della sentenza e condanna di morte: siccome quelli che bazzicando in quei sacri luoghi, e transigendo per amor di conciliazione cogli antichi inquilini, potrebbero aver ereditato da questi la comoda teoria di giudicare *ex informata conscientia*, senza addurre le cause dei loro responsi.

Checchè ne fosse, il povero Ghirlandajo era stato sepolto in una specie di cantina sotterranea, umida, ed insalubre agli uomini e alle opere loro. Per ventura vi sono al mondo certi ministri bizzarri, che avendo letto la vita dell'imperatore Giuseppe II, o assistito alla recita delle vecchie commedie del Federici o del Casari, buon'anima, si divertono nelle ore d'ozio di perlustrare anche i *Vade in pace* di Vallombrosa. E in una di queste visite, uno di codesti ministri Giuseppini al cui tergo galoppa l'atra cura d'Orazio: *post equitem sedet atra cura*, la cura intendo di Stato, scoperse il povero penitente nell'oscuro bugigattolo del convento, lo restituì alla luce del sole, all'aria vivificante de' boschi, lo richiamò in una parola alla vita.

È superfluo ch'io vi dica che i lineamenti nativi erano stati offuscati e quasi cancellati dal tempo e dalle sventure. Il figlio di Domenico Ghirlandajo non serbava più l'impronta paterna: qua e là cadeva a larghe squame la pelle, come dopo il vajuolo: si sarebbe detto che più d'uno avesse avuto mano a compirlo o a disfarlo . . .

Non fate cattive supposizioni, o benigni lettori. Si tratta di un quadro, di un'opera d'arte, la quale può esser fatta e compiuta da più di una mano senza oltraggio della paternità. Il Ghirlandajo è padre, come sapete, di numerosa famiglia, e troppo spesso non bastava solo a soddisfare alle domande che gli erano fatte. Un pittore in que' tempi aveva tanti collaboratori quanti erano gli alunni che facevano nella sua bottega il lungo tirocinio dell'arte. Il giovanetto che sentiva il santo amore del bello, cominciava sovente a macinare e a preparare i colori, a ripulire i pennelli e la tavolozza: poi mano mano era ammesso ad abbozzare le parti meno importanti del quadro, finchè si arrischiava a fare da sè. Il maestro de-

gnava dare una pennellata benevola nell'opere dei suoi giovani allievi, e questi alla lor volta si associavano a lui, quando la tal chiesa o il tale convento lo invitavano a istoriare le lunette de' chiostri, e le pareti interne della basilica. Ci vogliono gli occhi esercitati del mio amico Cavalcaselle per discernere a prima vista le parti compiute dal maestro, e quelle abbandonate alla mano degli alunni più o meno valenti. Così in questa tavola del maestro di Michelangelo, il Ghirlandajo ebbe a collaboratore quel Mainardi, che divenuto suo genero lo aiutò negli affreschi famosi di S. Geminiano. Si scorge il fare dell'uno e dell'altro, non tanto nella scelta de' tipi che erano in massima parte prestabiliti, quanto nel garbo e nella fierezza di certe linee e in certi occhi di pieghe. Codesta era una vera confraternita d'arte: onde mancato il maestro, sorgeva l'alunno erede della esperienza del primo, e vi aggiungeva del proprio sì in ben che in male, onde ogni artista come ciascun uomo ha la propria fisionomia. In codesta figliazione del genio vediamo la linea ascendente dal Perugino al Sanzio, e la curva che discende da Raffaello a Giulio Romano. Buona pinacoteca sarebbe quella che tenesse conto di simili gradazioni; onde l'alunno potesse seguire cogli occhi il cominciare e lo svolgersi di certi stili e di certe maniere; e come le varie scuole si toccano e si completano per le combinazioni di un elemento straniero. Vi fu un tempo che le Arti Belle formavano una specie di Repubblica internazionale, quando i fiamminghi venivano a studiare l'arte in Italia, e i nostri erano chiamati a scolpire e a dipingere in Francia e in Ispagna. Utilissimo studio sarebbe questo all'artista insieme ed al critico, che imparerebbero entrambi a discernere i caratteri costanti dagli accessorj mutabili, e apprenderebbero a render giustizia al merito dovunque risplende senza borie nazionali e senza quel vezzo opposto, affatto italiano, di sprezzare per moda il nostrale e magnificare a torto l'estraneo, troppo spesso ignorato.

Torniamo al nostro povero Ghirlandajo, cioè al suo dipinto dimenticato nel sotterraneo di Vallombrosa, e risorto quando meno sperava, alla luce del giorno. Era davvero come uno di quei poveri monaci condannati a perire ignorati e incompianti. L'anima pietosa del ministro riparatore non volle lasciare l'opera a mezzo, e si pensò naturalmente al modo migliore di medicare le sue ferite, e di restituirgli il vero aspetto perduto.

II.

Si pensò a *ristaurarlo*, direte.

Certamente questa sarebbe stata la prima idea, se il quadro fosse caduto in mano di un negoziante o di un fabbricatore di quadri antichi. Nè ci sarebbe stato penuria di valenti ristauratori in Firenze ed altrove in queste felice plaghe d'Italia frequentate dai ricchi dilettanti d'ogni nazione, che amano l'arte non per il pregio intrinseco, ma per il prezzo che costa; non per l'ingenua bellezza, ma per la difficoltà dell'acquisto. In questa voga di musiche classiche e di sgorbi preraffaeliti, figuratevi che fortuna poter esporre all'ombra discreta di uno studio d'artista o di un fondaco ingombro de' capi d'opera sconosciuti niente meno che un quadro di Domenico Ghirlandaio, maestro di Michelangelo, preservato dalle ingiurie del tempo e del fisco, bello e intatto come uscito allora allora dalle mani dell'insigne pittore, ancora animato dalla fede dell'Angelico, che si confessava e comunicava prima di delineare le fattezze verginali della Madre di Dio! — C'era da cadere sulle due ginocchia e gridare al miracolo!

Ma per buona o per mala ventura il quadro era venduto in mano d'altre persone poco confidenti nella virtù dei ristauri, e più rispettose dell'arte antica, anche se offesa dalle intemperie e dal vandalismo moderno, che non sono i sullodati incettatori di quadri antichi « *rinnovellati di novelle fronde* ».

Supposto pure che il nostro quadro non avesse di ben conservato che un terzo, meglio conservare tale e quale questo frammento, che darlo ad interpolare a imbellettare a rimpiastricciare a qualche pittore di seconda o di terza classe, che non ha mai dato nulla di suo, e pretende supplire alle lacune di un Leonardo e di un Raffaello. Ciò che un artista di primo ordine, adoratore dell'antico, non si attenta di fare, lo fanno costoro colla impudenza di un ciarlatano, e con la imperturbabilità di uno scemo.

La tavola rinvenuta nell'umido sotterraneo di Vallombrosa aveva già provato, oltre alle offese del tempo, la ingiuria del ristauro troppo evidente in alcune delle sue parti. Dipinto a tempera come soleva il vecchio Domenico, alcune figure, specialmente quella di un abate mitrato, forse S. Giovanni Gualberto, era stata ridipinta ad olio. Così alcune parti del fondo, specialmente alcuni festoni di fiori e frutta. Nè questo era il danno men lieve, perchè le parti così ridipinte avevano perduto la trasparenza di quelle che per ventura rimasero intatte, a prova e documento del vero. Molte lacune e non picciole erano rimaste qua e là, essendosi scrostato il dipinto, e rimasta a nudo l'imprimitura.

Tuttavia l'imagine di Nostra Donna, seduta in trono nel mezzo col divino infante nel grembo, era nelle parti essenziali rimasta salva. Dei quattro Santi che le fanno corteggio, due a destra, gli altri a sinistra: S. Biagio, S. Benedetto, Sant'Antonio abate, e il quarto sopraindicato, quale ha perduto metà della faccia, quale fu guasto dai ristauri, tal altro è dipinto evidentemente da altre mani che da quelle del maestro. Ma la Vergine ed il Bambino serbano tutta la grazia e la ingenuità primitiva. L'espressione del volto, la morbidezza e trasparenza delle carni, il vigore de' toni nelle vesti,

non lasciano dubbio sull'antenticità dell'opera, e toccano, come abbiam detto parlando dell'affresco del Perugino a Santa Maria Maddalena de' Pazzi, quell'ultima linea dell'arte cristiana che stava per trasformarsi in umana per opera di Raffaello, di Leonardo, di Giorgione, del Veronese, di Andrea del Sarto.

In tale condizione di cose, il felice scopritore di questa tavola preferì che fosse conservata tale qual era, e data all'Accademia come documento del tempo e soggetto di studio, anzichè sottoposta a un ristauro, che, fosse pur diligente, ne avrebbe dissimulato i pregi e i difetti, mandarla ad arricchire i nostri musei già forniti abbastanza di opere di quel tempo.

Si trattava solo di consolidare le parti intatte del dipinto e trasportarlo dalla tavola, guasta dall'umido, sopra la tela. A questo provvide col suo metodo speciale il Botti, già noto pei suoi lavori diligentissimi a Padova e a Pisa. Il dipinto non potendo staccarsi senza pericolo, l'ottimo Botti si mise all'opera lenta di levare di sotto strato a strato la tavola, cosicchè la pittura col suo mastico potè essere raccomandata alla tela, senza perdere un solo frammento e conservando il proprio carattere vuoi nelle parti ch'erano restate illese da ogni ristauro, vuoi nell'altre che l'aveano pur troppo subìto.

Compiuta felicemente questa operazione, il quadro fu spedito senz'altro alla Galleria dell'Accademia dove ognuno può ammirare ciò che resta di buono e d'intatto, pur deplorando le parti irreparabilmente perdute. Gli uomini rispettosi dell'antico approveranno senza restrizione questa misura: gli amici del ristauro e quelli che sono soliti a speculare sulla ignoranza e sulla credulità dei gonzi, torceranno il naso: ma non si disperino. Il numero de' gonzi non verrà meno per questo. E chi sa che non si trovi qualche prestigiatore, il quale ne faccia fare una copia conforme, che troverà modo di passar per autentica e vendere a qualche museo di questo o dell'altro emisfero.

Dall'Ongaro.

(1) La tavola ha un metro e trentacinque centimetri di altezza, due metri e 39 c. di larghezza. Le figure poco minori del naturale. Fu lavorata per il convento di Paterno, succursale dei Vallombrosani, poi trasportata a Vallombrosa dove sfuggì alle ricerche della Commissione governativa incaricata dell'inventario, o fu lasciata da parte come impossibile a ristaurarsi. Qualunque sia la condizione in cui trovasi, ci proponiamo di darne un disegno in uno dei prossimi numeri.

Monumenti

Firenze — Monumento a Giuseppe La Farina in Santa Croce.

Il giovane Messinese Michele Anteri Pomar, ha compiuto il bozzetto di questo grandioso monumento destinato a prender posto tra le insigni opere innalzate in Santa Croce a perenne ossequio e ricordanza di illustri Cittadini.

Un gruppo centrale e due statue ai lati formano l'assieme di questo lavoro. Sta nel mezzo l'Angelo d'Italia seduto sovra un leone, simbolo della forza, della generosità e del coraggio, e addita mestamente la tomba dell'egregio estinto. — Lo scudo che stringe l'Angelo rappresenterà le sette Provincie Italiane col motto — *Dall'Alpi all'Etna;* e sulla lama della spada starà scritto *Libertà*; sur un mazzo formato da spiche di grano con alloro e foglie di quercia si vedranno poi le tre principali opere del La Farina e il Giornale l'Alba. La figura a destra rappresenterà il 1848 — Giovinetto ferito e incatenato che stringe fremendo la catena e guarda il cielo sperando nel futuro riscatto. La figura a sinistra è il 1860; uomo adulto dalle forme erculee che vittorioso posa sulla spada, avendo ai piedi le catene spezzate e gli strumenti della tirannide infranti. Presso la statua a destra su grande scudo ha scritto *Esilio*, e presso l'altra uno simile *Onestà*. Il ritratto guarda verso la sinistra ove il monumento indica l'avvenire e la forza.

Nobile il concetto è con maestria espresso nell'assieme del lavoro, e tutto fa sperare che compiuto in marmo saprà tener degno posto tra le splendide opere di quel grandioso Panteon Italiano.

— Monumento a Michelangelo Bonarroti.

Il giornalismo fiorentino è concorde nel lodare sommamente la Statua del Sommo *più che mortal angiol divino*, modellata dal giovane scultore Leopoldo Costoli, figlio del prof. Aristodemo, da eseguirsi in marmo per esser collocata sopra una piazza di Firenze. Questo lavoro, stato esposto nello studio dell'artista nello scorso novembre, riscosse il plauso unanime del pubblico, che vi è accorso in grande affluenza. Ne daremo a tempo più estesi ragguagli.

Torino — Nuovi Monumenti:

Un vastissimo tavolato che sorge in mezzo a Piazza Carlo Emanuele II, accenna che stanno per cominciare i lavori di fondazione del monumento che quivi dovrà sorgere a perenne ossequio del grande statista Camillo Cavour.

Il nome di Duprè, e la ragguardevole somma di oltre mezzo milione destinata alla spesa, sono arra sicura che nel 1872, al più tardi, si potrà ammirare tale opera che sia di nuovo lustro al celebre ministro e di maggiore ornamento alla nobile città ove Egli aveva la culla e la tomba.

In pari tempo si dà opera a formare due eleganti aiuole in Piazza Solferino, all'oggetto di disporre un fondo artistico al gruppo colossale eseguito dal Balzico e fuso in Firenze dal Papi, che rappresenta il rimpianto Duca di Genova che caduto col cavallo ferito, pur segue animoso a spingere i suoi alla pugna.

E questo sarà pure altro gioiello artistico della generosa Torino. L. Rocca.

Pochi giorni sono a novella onoranza del grande astronomo Plana, si inauguravano nell'Accademia delle Scienze una statua di lui scolpita dall'*Albertoni*, e nella Regia Università un busto rassomigliantissimo regalato dal *Dini*.

Torino ha così pagato un ben giusto tributo a quell'illustre suo Concittadino, la cui fama può dirsi mondiale nell'eletto campo delle Scienze astronomiche. L. R.

Torino — Monumento a Massimo d'Azeglio.

Si annunzia prossima l'erezione di questo monumento, dovuto allo scalpello dell'esimio napoletano cav. Balzico. Esso sorgerà a novello decoro della piazza Carlo Felice in Torino a mezzo della pittoresca aiuola di prospetto alla facciata della stazione.

Milano. — Monumento a Cesare Beccaria.

Ci viene riferito, che l'inaugurazione di questo monumento, destinato a decorare la piazza della Giustizia, avrà luogo nel venturo mese di marzo, in cui cade l'anniversario del Beccaria e delle celebrate Cinque Giornate. L'opera è oramai ultimata, e fa molto onore all'autore Giuseppe Grandi, giovine di bellissime speranze, già allievo del Vela nella Accademia Albertina di Torino. Daremo notizie di quella solennità a suo tempo e maggiori ragguagli sulla pregiata opera scultoria.

— Monumento a Rossini:

Il *Magni* ha compiuto la statua di ROSSINI da collocarsi sotto l'atrio del Teatro della Scala in Milano. Il sommo Maestro è rappresentato in piedi quasi in atto di camminare. Si fanno grandi elogi di questo lavoro. L. R.

Brescia. — Monumento ad Arnaldo da Brescia.

Il concorso per questo ragguardevole monumento, che radunava a nobile gara trenta scultori italiani, fu vinto dal cavaliere prof. Odoardo Tabacchi. Noi, che abbiamo ammirato il bozzetto, cui venne aggiudicato il premio per deliberazione di una Commissione artistica composta di nomi insigni tra i quali notiamo Strazza, Pagliano, Argenti, Boito, ecc., concordiamo pienamente col loro suffragio. Ci limitiamo per ora a darne notizia con riserva di arrecare la descrizione dell'opera svolta con maestria e nobiltà di concetti dall'egregio Tabacchi in cinque figure rappresentanti nel protagonista l'imperterrito Apostolo nell'atto di predicare al popolo contro il potere temporale dei papi, e nelle quattro sottostanti statue allegoriche, l'*Umanità*, l'*Incivilimento*, la *Riforma* e la *Libertà*, argomenti cardinali della parola del potentissimo oratore. Dànno opportuno complemento all'insieme del monumento due bassorilievi, che rappresentano nel basamento ricordi storici della vita avventurosa del martire italiano. C. F. B.

TAVOLE
della presente Dispensa

LA DORA RIPARIA PRESSO ALPIGNANO

Acquaforte di ERNESTO RAYPER, *da Genova.*

Abbandoniamoci sul seno delle morbide illusioni. Ascoltiamo il cantico tranquillo che va errando sulla limpida riviera, che geme in mezzo alle strane oscurità della sponda selvosa. Si accresca il sogno, — pensiamo, in quelle case del fondo, sotto la bianca festività mattinale, pensiamo una serena esistenza, l'occhio azzurrino ed il tacito bacio di qualche bionda creatura — pensiamo la calma e l'estasi e l'ideale....

Abbandoniamoci sul seno delle morbide illusioni.

LEONARDO DA VINCI

Dal disegno originale esistente nella Biblioteca reale di Torino.

Apparisca, insieme alle profonde pagine del Ferri sopra *Leonardo da Vinci e la filosofia dell'arte*, apparisca il volto dell'uomo immenso, nel quale si è inaugurato il rinascimento italiano.

Il Biscarra trasse con molta fedeltà e molto amore questo *fac-simile* dall'originale che disegnava Leonardo stesso, poco prima di recarsi alla Corte di Francesco I. Egli vi giunse nel gennaio del 1516, ed aveva sessantaquattro anni.

Arsène Houssaye ha parlato il fulgido linguaggio dell'entusiasmo dinnanzi a tale ritratto:

« Questa figura sublime non ha punto infiacchito; nessuno de' suoi lineamenti ha perduto il suo carattere di volontà e di energia. La sua fronte si è sguernita, la barba e la nobile capigliatura sono diventate bianche, ma sempre altera è la bocca, sempre ferma, e lo sguardo ha perduto alquanto del suo splendore, ma non della sua certezza. Visibilmente, egli è il grande operaio che, senza rimorsi, senza dubitazione, senza debolezza ha ben compiuta la sua giornata di lavoro. Iniziatore, egli ha preparato materiali e modelli, un insegnamento ed un esempio per gli operai che debbono venire dopo di lui, e questi operai si chiamano Michelangelo, Raffaello e Correggio! »

L'ADORAZIONE DE' MAGI

Quadro di LEONARDO DA VINCI

Disegno autografico fac-simile a penna.

Non è ancora la creazione velata d'ombra, non è ancora la seducenza ineffabile de' suoi giorni maturi — è l'opera della giovinezza, la sua maniera fiorentina.

È il sorriso dell'alba. Più tardi verrà il crepuscolo misterioso.

Ma il parlare di questo quadro non è còmpito nostro. Le pagine pubblicate sull'attuale dispensa dal Ferri ne racchiudono il più serio e completo apprezzamento.

Giovi questo disegno a illustrare lo scritto.

FRONTISPIZIO

Composizione di FEDERICO PASTORIS, *d'Asti.*

Cromolitografia dei Fratelli DOYEN, *da Torino.*

Nel mondo — in mezzo alla luce del cinquecento — in mezzo ai favori dei pontefici e dei sovrani — accarezzata dalla bellezza e plaudita dalle turbe, passò una schiera di forti, — passò una figura malinconica, Raffaello — e lo seguirono Giulio Romano, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine, il Rosso, il Primaticcio.

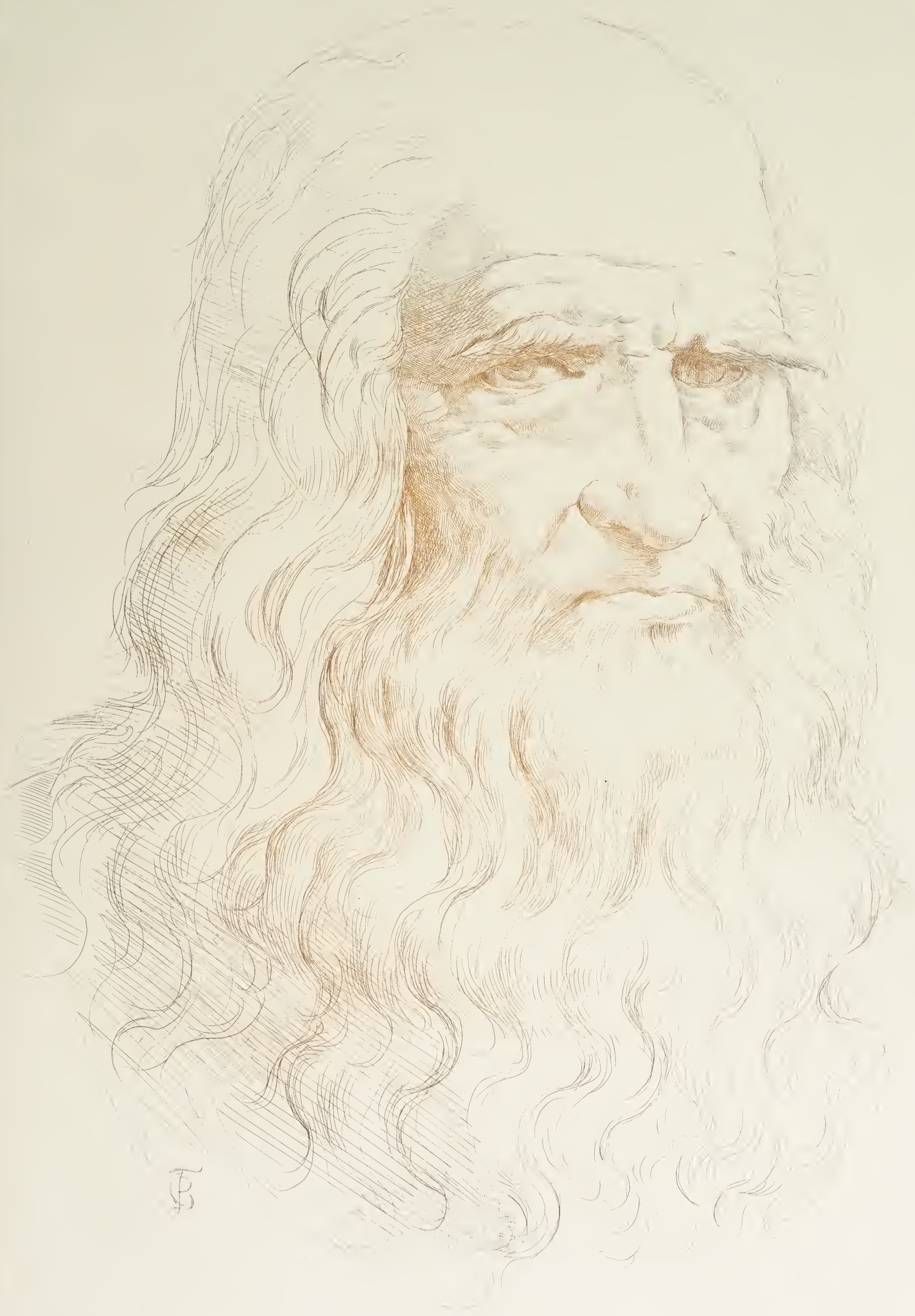
Si riposavano dal lavoro nel lavoro. Dopo i sogni ardenti, dopo le profonde ispirazioni che fanno tempestoso il pensiero e limano la vita, si volgevano al culto soavissimo dell'ornato; e sulle orme del Sanzio, nei palazzi e nei templi, sparsero a piene mani i gigli della vera eleganza, del buon gusto supremo.

Un affresco di Giulio Romano nel palazzo del *T* a Mantova, diede al Pastoris l'idea del gaio fregio che forma cornice a questo frontispizio. Per la invenzione dello scudo e dei rabeschi centrali, egli si tenne allo stile raffaellesco.

Pagina fortunata. Le Grazie sorrisero al disegno del Pastoris — le Grazie guidarono la mano diligente che riprodusse l'opera sua.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.
Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice. — 1870.

LEONARDO DA VINCI

L' ADORAZIONE DE' MAGI

di Leonardo da Vinci

disegno autografico fac- simile a penna.

Ernesto Rayper dis. e inc. C. Lovera imp.

LA DORA RIPARIA PRESSO [illegible]